P 5455 E

HiFi Stereophonie

1 Januar 1970

Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe



3,60 DM

AKAI befreit den Klang von seinen Fesseln

AKAI öffnet dem Klangerleben neue Dimensionen: durch das Wunder der Crossfield-Technik, die die akustische Struktur des Raumes bis in die Tiefe plastisch nachgezeichnet wiedergibt — detailreich, lebendig, realistisch. Sogar die Frische des Augenblicks der Aufnahme holt AKAI aus Bandkonserven.

AKAI's Crossfield-System arbeitet mit einem zusätzlichen extra Tonkopf, um höheren Frequenz-Umfang zu erreichen. Damit erhält AKAI dem Band mehr vom originalen Klangzauber. Exzellente HiFi-Aufnahmen selbst bei der wirtschaftlichen Laufgeschwindigkeit 9,5 cm/s (siehe Tabelle). Das bedeutet: bessere Tonqualität bei halbem Bandverbrauch (die DIN-Norm für HiFi weit übertreffend). Tests beweisen: diese Werte finden Sie nur bei AKAI.

AKAI X-150 D (siehe Bild)
Voll-Silizium-Transistoriert
Richtpreis: 999 Mark + Gema
Frequenzumfang bei:
4,75 cm/s 30-9000 Hz ± 3 dB
9,50 cm/s 30-18000 Hz ± 3 dB
19,00 cm/s 30-23000 Hz ± 3 dB
Aufsprechsystem: Crossfield stereo/mono
Signalrauschabstand besser als 50 dB
Tonhöhenschwankungen: weniger als 0,12 % bei 19 cm/s
weniger als 0,15 % bei 9,5 cm/s
weniger als 0,20 % bei 4,5 cm/s

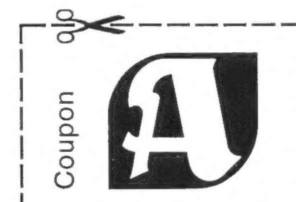
Fordern Sie ausführliche Informationen über unser Comput-O-Matic Modell AKAI X-360 D (3 Motore, 4 Köpfe, 2 Laufrichtungen. Richtpreis 2480,85 Mark + Gema).

AKAI im HiFi-Fachgeschäft – Akai Service Zentrale in Buchschlag b. Frankfurt



Weltmarke der HiFi-Stereophonie

Coupon



An AKAI INTERNATIONAL GmbH
6079 Buchschlag bei Frankfurt/Main
Am Siebenstein 4

H 2D

Information ☐
Test-Berichte ☐
Händlernachweis ☐

Name und Adresse deutlich schreiben



Offizielles Organ des Deutschen High-Fidelity Institutes e. V.
1/1970 9. Jahrgang

Inhalt

Verlag G. Braun Karlsruhe



Hector Berlioz

Gestalt und Geist des großen französischen Komponisten inspirierten den englischen Maler Michael Ayrton zu einer Reihe von Bilddarstellungen, die in einem britischen Fernsehprogramm gezeigt wurden. Das Berlioz-Gemälde von Michael Ayrton wird hier mit freundlicher Genehmigung der British Broadcasting Corporation reproduziert, die dem Berlioz-Zyklus von Michael Ayrton einen Bildband unter dem Titel „Berlioz - A Singular Obsession" gewidmet hat. Siehe auch Seite 49, 52, 53 und 56.

HERAUSGEBER

Dr. Eberhard Knittel

VERLAG

G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, Tel. 2 69 51 bis 56. Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992.

ANZEIGEN

Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger; z. Zt. gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 6 vom 1. 10. 1969 · „HiFi-Stereophonie" erscheint monatlich.

CHEFREDAKTEUR

Karl Breh, Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709

REDAKTION WIEN

Kurt Blaukopf, 1061 Wien, Postfach 184

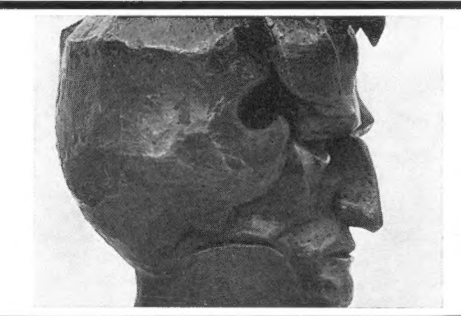
Titelbild sowie Fotos Seite 49, 52, 53 und 56 entnommen dem Bildband von Michael Ayrton „Berlioz, A Singular Obsession — a personal tribute on the centenary of his death" mit freundlicher Genehmigung der British Broadcasting Corporation · Fotos Seite 1 ganz oben, 58, 59 und 60 Dominic, London S. W. 10 · Foto Seite 62 Fidelitas Foto, Karlsruhe 1 · Seite 63 oben H. u. W. Bartsch, Hamburg 13 · Seite 64 camera Studio, Hannover · Zeichnungen Seite 61 Winnie Jakob, Wien · Alle übrigen Fotos sind eigene oder Werkaufnahmen.

Bezugspreis einzeln DM 3,60 (DM 3,41 + DM —,19 Mehrwertsteuer), Bezugspreis halbjährlich DM 18,— (DM 17,06 + DM —,94 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 36,— (DM 34,12 + DM 1,88 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto · Abbestellungen nur halbjährlich, spätestens bis 31. 5. bzw. 30. 11.

Für Österreich: Abonnement jährlich ÖS 270.—, Einzelheft ÖS 27.—, zuzüglich Porto · Auslieferung für die Schweiz: Verlag H. Thali & Cie., Hitzkirch/Lu., jährlich sfr. 49.—, Einzelheft sfr. 4.80, incl. Porto

auf einen blick

Berlioz Goethe Faust

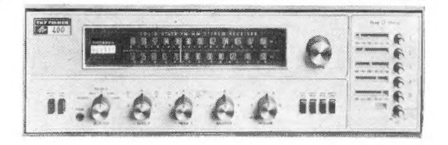


Der musikalische Teil dieses Heftes ist fast ausschließlich Hector Berlioz gewidmet. In seinem Leitartikel berichtet Kurt Blaukopf über das Verhältnis des Komponisten zu Goethes Faust.

Seite 3

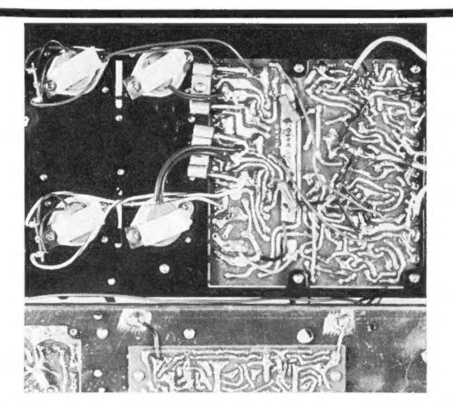
Test The Fisher 400-T

Der Fisher 400-T gehört zu den ersten amerikanischen Empfänger-Verstärkern, die in ihrem Empfangsteil außer hoher Eingangsempfindlichkeit, einem feldstärkeabhängigen Abstimmanzeiger, automatischer Scharfabstimmung, guter Trennschärfe, hoher Übersprechdämpfung und geringem Eigenklirrgrad auch die Möglichkeit einer Sendervorabstimmung aufweist.



Seite 6

Test Nikko STA-701



Zu einem Preis zwischen 1100 und 1200 DM erscheint der Nikko-Empfänger-Verstärker STA-701 auf den ersten Blick ein interessantes Gerät zu sein. Leider zeigt unser Test, daß die Schwächen des Geräts seine Vorteile überwiegen.

Seite 16

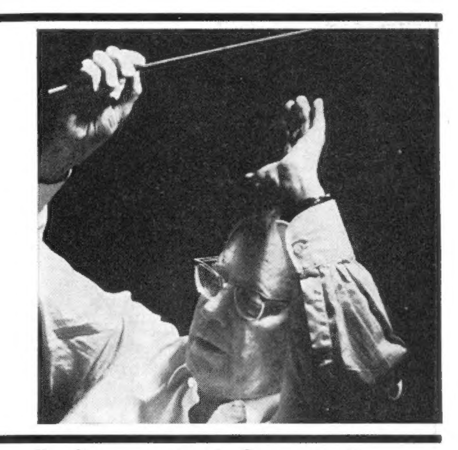
Sämtliche Sinfonien von Mozart mit den Berliner Philharmonikern unter Karl Böhm, der letztes Jahr seinen 75. Geburtstag feiern durfte, brachte die Deutsche Grammophon Gesellschaft auf 15 Platten in einer Kassette heraus. Alfred Beaujean bespricht diese beachtliche Ausgabe auf

Seite 28

Schallplattenkritik herausgegriffen

Vier verschiedene Plattenproduzenten brachten Aufnahmen mit jungen Violinvirtuosen heraus, die zur Weltspitze vordringen. Karl Breh versucht, die Eigenarten dieser jungen Geiger zu charakterisieren.

Seite 34



Karl Böhm

Berlioz — ein Außenseiter?

Werk und Persönlichkeit des Komponisten Hector Berlioz versucht Ulrich Dibelius in seinem Beitrag verständlich zu machen, dem er die Frage voranstellt:

Seite 49

„Les Troyens“ in London

Über die Aufführung der „Trojaner“ unter Colin Davis in Covent Garden und die gleichzeitige Schallplattenaufnahme für Philips berichtet Thomas Heinitz, unser Berichterstatter in London.



Seite 58

KENWOOD brachte bereits 1969 die Stereo - Technik der 70er Jahre



KENWOOD-TUNER **KT-7000** MIT IC'S UND FET'S
KENWOOD-VERSTÄRKER **KA-6000** 180 WATT

Man sprach in Fachkreisen fast von einer Sensation. Eine äußerst hochwertige Wiedergabequalität bei dieser Kombination.
Es ist etwas Besonderes an diesen Geräten. Bitte vergleichen Sie:

KT-7000 (AM-FM-STEREO-TUNER)
3 FET's, vierfach regelbare Vorstufe ergeben sehr hohe Empfindlichkeit
4 IC's (integrierte Schaltkreise) und 2 Quarzfilter sorgen für maximale Trennschärfe.
Neue FM/AM-Feldstärkeanzeige und Stereo-Mittenanzeige für einwandfreie Senderwahl.

KA-6000 (VERSTÄRKER)
180 Watt Musikleistung (nach IHF) — ausreichend, um selbst wirkungsarme Lautsprecher zu betreiben.
Frequenzgang von 10 bis 50 000 Hz. mit sehr niedrigem Klirrfaktor.
Eine Kenwood-Besonderheit: Phonoeingänge für Tonabnehmersysteme mit niederer Ausgangsleistung von 2 mV, 0,5 mV oder sogar 0,05 mV

Wollen Sie mehr über diese Geräte oder das umfangreiche Programm von Kenwood wissen, schreiben Sie uns:

TRIO - KENWOOD ELECTRONICS S. A.
160 ave. Brugmann, BRUXELLES 6 Belgium
6000 FRANKFURT/Main, Rheinstr. 17, Germany,
Tel.: 748079

Klang der eine Welt begeistert



Hector Berlioz:
Eine Retrospektive

Die Musikwelt gedachte im Jahre 1969 der hundertsten Wiederkehr des Todestages von Hector Berlioz. Dies bot den Anlaß, den Werken des großen französischen Komponisten nicht nur in Konzert und Oper, sondern auch auf Schallplatten mehr von jenem Raum zu schenken, der ihnen gebührt. Es ist angezeigt, die wiedergewonnene Stellung von Berlioz im musikalischen Bewußtsein zu kennzeichnen. Das vorliegende Heft soll dieser Forderung gerecht werden. Thomas Heinitz berichtet über die erste vollständige Aufführung von „Les Troyens", die in London stattfand und an die sich eine Schallplatten-Aufnahme des Werkes schloß. Ulrich Dibelius widmet dem „Außenseiter Berlioz" einen Essay, und Kurt Blaukopf skizziert das Verhältnis des Komponisten zu Goethes „Faust". Im nächsten Heft bringen wir dann quasi als Nachklang einen diskografischen Überblick von Ulrich Schreiber über die bis Ende Oktober 1969 vorgelegten Berlioz-Aufnahmen. Ungewöhnliche Illustrationen verdanken wir dem englischen Zeichner, Maler und Bildhauer Michael Ayrton, der dem Leben des romantischen Genies einfühlsam nachgespürt hat. Mehr als 20 Jahre lang hat Michael Ayrton sich von der Biographie und der Musik des Komponisten inspirieren lassen. „Sein Antlitz verfolgt mich", so schreibt Ayrton. Seine künstlerische Huldigung für Berlioz ist in ein Fernsehprogramm der British Broadcasting Corporation eingegangen. Reproduktionen seiner Zeichnungen, Bilder und Plastiken wurden in einem Sammelband der BBC veröffentlicht. Die Redaktion der HiFi-STEREOPHONIE kann diesmal einige Proben des Schaffens von Michael Ayrton vorlegen. Sie mögen einmal mehr die wiedergewonnene Bedeutung von Berlioz im künstlerischen Bewußtsein unserer Zeit dokumentieren.



BERLIOZ GOETHE FAUST

Kurt Blaukopf

Mit den Gestalten der Vergilschen Aeneis stand Berlioz seit seiner Kindheit auf du und du. Shakespeare und Goethe wurden dem „jungen Mann aus der Provinz" im romantischen Paris zu den stillen Vertrauten seines Lebens. In der dramatischen Symphonie „Roméo et Juliette" (1839) und in der Oper „Béatrice et Bénédict" (1862) fand die Shakespeare-Begeisterung des Hector Berlioz ihren kompositorischen Niederschlag. Die kindliche Liebe für Dido und Aeneas verklärte der alternde Berlioz zum gigantischen szenischen Gemälde „Les Troyens" (1858). Goethe nahm ihn zweimal im Verlauf seines Lebens gefangen: 1828, als er die acht „Scènes de Faust" komponierte, und 1846, als er die dramatische Legende „La Damnation de Faust" aus dem Keim der älteren „Szenen" zu einer der Musikbühne bestimmten Vollgestalt entwickelte.

Der als Sohn eines Landarztes in La-Côte-Saint-André geborene Hector Berlioz wurde 1828 als Fünfundzwanzigjähriger mit Gérard de Nervals Goethe-Übersetzung bekannt. Noch verfügte der spätere Rompreisträger und Stipendiat der Villa Medici nicht über das orchestrale Raffinement, das ihn für alle Zeiten auszeichnen sollte, doch die Szenen — vor allem das im französischen Sinne „gotische", mit dem seltsamen Tritonus anhebende Lied vom König in Thule — verrieten schon die Handschrift des Genies. Exzentrisch und singulär mutet uns heute die Haltung an, die Berlioz damals einnahm. Wir vergessen allzuleicht, daß Originalität im Paris jener Zeit — wie Goethe bemerkt hat — einem Plural von Künstlern zukam. Mendelssohn hielt Berlioz für einen „klugen Kopf", doch machte er seine Vorbehalte gegen den nach außen gekehrten Enthusiasmus, gegen die den Damen präsentierte Verzweiflung und die schwarz auf weiß gedruckte Genialität. Die romantische Attitüde hatte jedoch auch operative Funktion, nicht bloß emotionellen Sinn. Ihr wohnte eine Werbeabsicht inne. „Opus 1" schrieb Berlioz an den Beginn der Partitur, die er auf eigene Kosten publizieren ließ und von der er Goethe zwei Exemplare sandte, wohlversehen mit einem Werbetext, der bestimmt war, dem unfreiwilligen Kunstpartner in Weimar Anteilnahme abzunötigen:

„Wenn Sie auch in der reinen Luft des Ruhmes, in der Sie leben, der Beifall eines Namenlosen nicht zu berühren vermag, so hoffe ich doch, daß Sie einem jungen Komponisten verzeihen, dessen Herz Ihr Genius höherschlagen läßt und dessen Vorstellungswelt er entflammt, so daß er den Aufschrei der Bewunderung nicht mehr zurückhalten kann."

Der Abonnent der Pariser Zeitung „Le Globe", der alles, was aus der Hauptstadt Frankreichs kam, mit Interesse verfolgte, war für die Postsendung aus der Rue Richelieu in Paris empfänglich. Er hatte den Übertragungen seiner Dichtung durch Stapfer und de Nerval Aufmerksamkeit geschenkt, hatte die Rezensionen des jungen Ampère und diesen selbst kennengelernt und hatte schließlich auch die Faust-Lithographien von Delacroix betrachtet. Das Schreiben des jungen Mannes in Paris wurde also aktenmäßig behandelt — und das hieß:

die Noten wurden zur Begutachtung an Zelter nach Berlin gesandt. „Gewisse Leute", so schrieb Zelter nach Durchsicht der Komposition, „können ihren Anteil nur durch lautes Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeien zu verstehen geben; von diesen Einer scheint Herr Hector Berlioz zu sein. Der Schwefelgeruch des Mephisto zieht ihn an, nun muß er niesen und prusten, daß sich alle Instrumente im Orchester regen und spuken — nur am Faust rührt sich kein Haar."

In den acht Szenen des Pariser Komponisten war in der Tat keine Spur von der Hauptgestalt zu finden. Osterhymne und Bauerntanz, Sylphenchor und Rattenrefrain, Flohlied und König von Thule, Gretchen am Spinnrade und Mephistos Serenade ... Wo aber war Faust geblieben?

Dem Geschmack des Zelter, der Mendelssohn herangebildet hatte, durfte der Dichter vertrauen. Nach der Lektüre von Zelters Verdikt konnte Goethe den Brief aus Paris mitsamt den Beilagen ad acta legen.

Anders als Zelter beurteilte Adolph Bernhard Marx in der Berliner „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" die Faust-Komposition. Einen Schüler Beethovens nannte er den jungen Franzosen. Man wollte Spohr für die Aufführung gewinnen. Meyerbeer bestellte die Partitur (Preis 30 Francs) und Fétis verglich die Musik mit „glühender Lava" in einem Artikel, den er in der „Revue Musicale" veröffentlichte. Doch der klingende Erfolg blieb aus. Berlioz hatte noch um den Rompreis zu kämpfen, wandte sich danach anderen Aufgaben, anderen Leidenschaften zu, erlebte Italien, komponierte die „Symphonie Fantastique" (1830) und deren bizarre Fortsetzung „Lélio ou le retour à la vie" (1831), in der sich schon die Stimmung von „Harold en Italie" (1834) ankündigt. In diesen Jahren intensiviert sich der erregende Kampf um Einfluß und Protektion, kommt es zur seltsamen Synthese von genialer Eigenwilligkeit und kalter Opportunitätsspekulation, die als gesellschaftliche Realität ausweist, was Balzac in seinen „Illusions perdues" mit technologischer und soziologischer Deutlichkeit beschreibt. Goethe und „Faust" haben in diesem Syndrom von Tagestaktik und weltentrückter Phantasie einstweilen keinen Platz. Berlioz ist damit befaßt, die Festung Oper zu stürmen oder auf den Tod eines berühmten Mannes zu lauern, damit endlich ein schon fertiges Requiem erklingen kann (er wartet auf den illustren Leichnam so wie der Grabsteinerzeuger in Balzacs „Le Cousin Pons"). Was soll ihm da der Traum vom „Faust"? Was bedeutet ihm die kurze Jugendpartitur, wenn er schon — 20 Jahre vor Wagners Bayreuth-Konzept — von einem Festival zu schwärmen weiß, das in die Landschaft Trojas das „Bühnenweihfest" stellen soll?

Erst von 1843 an greift Berlioz wieder auf den Faust-Stoff zurück. Er entschließt sich zu bedeutender Erweiterung, deren Text er nun — auf den Szenen von 1828 aufbauend — selbst entwirft. Den stärksten Impuls liefert die erfolgreiche Konzertreise des Jahres 1846: Prag, Wien, Pest. In einem Brief aus Prag, an seinen Freund Humbert Ferrand gerichtet, erwähnt er das große Projekt der „Damnation", das er nun als Oper bezeichnet. In seinen Memoiren schildert Berlioz den kompositorischen Elan jener Tage: „Ich schrieb, wann und wo immer ich konnte; im Wagen, auf der Eisenbahn, auf dem Dampfschiff, sogar in den Städten, trotz der verschiedenen Mühewaltungen, die mir die zu gebenden Konzerte auferlegten. So schrieb ich in einer Herberge zu Passau, an der Grenze von Bayern, die Einleitung, in Wien schrieb ich die Szene an den Ufern der Elbe, die Arie des Mephisto (‚Sieh hier die Rosen') und das Sylphenballett ... gleichfalls in Wien den Marsch auf das ungarische Rakoczythema ... Der außerordentliche Effekt, den der Marsch in Pest machte, bewog mich, ihn in meine Faustpartitur aufzunehmen, wobei ich mir die Freiheit nahm, meinen Helden zu Beginn der Handlung nach Ungarn zu versetzen, und ihn beim Durchmarsch einer ungarischen Armee durch die Ebene, wo er seinen Träumereien nachhängt, anwesend sein zu lassen."

Diese Lizenz — von deutschen Kritikern übel vermerkt — ist Erbgut der französischen Romantik von 1830, deren ausschweifende Geographie, nach einem Wort von Victor Hugo, ganz Europa zu einer „France géante" — einem riesigen Frankreich — machte. Das allumfassende Konzept hatte sich schon in den „Scènes" angedeutet: Goethe muß nicht wenig darüber gestaunt haben, daß jeder der Faust-Szenen in der Partitur des Franzosen ein Shakespearesches Motto vorangestellt war. Der Kraftakt wurde in der „Damnation" fortgesetzt — und er dünkt uns heute, da sich die freien Assoziationen der Psychoanalyse in den Szenen des absurden Theaters niederschlagen, nicht ganz so absurd mehr. Daraus mag sich die wiedergewonnene Aktualität der „Damnation" erklären. Selbst die Sprache des Librettisten Berlioz gestattet sich solch moderne Lizenzen. Er begnügt sich nicht mit dem Französischen: der Chor der Dämonen, der nach Fausts Höllenfahrt anhebt, singt in einer konstruierten, „teuflischen" Phantasiesprache: „Hasl Irimiru Karabrao!"

„Am Faust rührt sich kein Haar" hatte Zelter 1829 geschrieben. Die „Damnation" wird endlich der Hauptgestalt gerecht. Fausts Stimme erklingt zu Beginn des ersten Teils (Faust allein im Freien bei Sonnenaufgang), seine Szene in der Studierstube leitet den zweiten Teil ein, im dritten Teil gewährt der Komponist dem Helden seine Arie und sein Duett mit Gretchen, der vierte bringt Fausts Beschwörung der Natur und Fausts Höllenfahrt — eine der erregendsten musikalischen Szenen aus der Feder von Hector Berlioz.

Von der kompositorischen Kunst zu schwärmen, erübrigt sich wohl. Jacques Barzun hat in seiner würdigen Berlioz-Darstellung das Wesen dieser Kunst — die er in der Methode der variierenden Repetition erblickt — deutlich erläutert. Wer sie mit den Maßen einer an Sonatenform und thematischer Arbeit orientierten Schreibweise mißt, wird ihr kaum gerecht werden können. Sieht man die Landschaft, die Berlioz entworfen hat, in ihrem Kontext — auf halbem Wege also zwischen den elysäischen Gefilden (Gluck) und dem Schloßpark von Allemonde (Debussy) —, dann wird man sich darin auch ohne Formwegweiser zurechtfinden. Es kostet uns, die wir anderen Traditionen verhaftet sind, vielleicht ein wenig Mühe, die Schönheit dieser Landschaft beim ersten Blick wahrzunehmen. Doch die Anstrengung wird reichlich gelohnt. Sie wird uns erleichtert durch das Genie eines Tonmalers, der die Farben des Orchesters zu nuancieren wußte wie kein anderer im neunzehnten Jahrhundert, außer Richard Wagner. Als Techniker des Orchesters genießt Berlioz in der Tat auch die Bewunderung jener, die gegen den Vokalkomponisten und den Musikdramatiker Einwände vorzubringen haben. „Fausts Verdammung" — ein Werk, dem wir im letzten Drittel unseres Jahrhunderts vielleicht in grundsätzlich gewandelter Haltung begegnen — könnte geeignet sein, solche Vorbehalte zu entkräften, weil wir darin aktuelle, zukunftsweisende Züge des Musiktheaters entdecken dürfen. Das Opus 24 von Berlioz hat Chancen, „klassisch" zu werden, weil es manchen Aspekt der musiktheatralischen Moderne legitimiert.

AM-FM Empfänger-Verstärker The Fisher 400-T



Zu den im Jahre 1969 neu entwickelten Mittelwellen- und Stereo-UKW-Empfänger-Verstärkern der Fisher Radio Corporation, die von der ELAC GmbH in Kiel nach Deutschland importiert und hier vertrieben werden, gehört auch das Modell 400-T. Zu dem Einbauchassis kann auch ein gut aussehender Nußbaumrahmen als Gehäuse geliefert werden.

Beschreibung und Aufbau

a) Äußeres

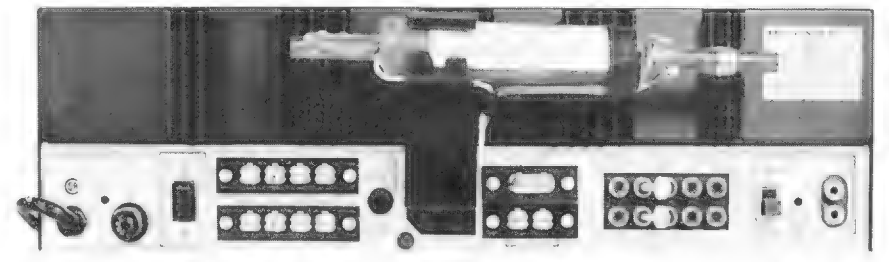
Außer einem ansprechenden Aussehen zeichnet sich die Frontansicht des Fisher Receivers 400-T durch eine klare funktionale Aufteilung der Bedienungselemente aus. Eine langgestreckte und in Frequenzen geeichte AM-FM-Linearskala mit eingebautem Abstimminstrument sowie der Abstimmknopf (Tuning) beherrschen den oberen Teil des großen Frontplattenfeldes. Darunter sind, deutlich beschriftet, alle Hauptbedienungselemente des Gerätes angeordnet. Über deren Funktion gibt das Bild im Titel Auskunft. Außer der konventionell üblichen Sendereinstellung mittels der großen Hauptabstimmskala bieten Steuergeräte, die nicht gerade der untersten Preisklasse angehören, seit einiger Zeit die Möglichkeit, vier bis fünf beliebige UKW-Sender vorzuwählen und durch einfaches Drücken der jeweiligen Speichertaste auf Empfang zu schalten. Ebenso erhöht die automatische Scharfabstimmung (AFC) bei vielen neueren Geräten den Bedienungskomfort und sorgt gleichzeitig für eine exakte Abstimmung auf die Trägermitte der jeweiligen Senderfrequenz. Beim 400-T haben der Bedienungsknopf für die AFC und die vom Hersteller als „Tun-O-Matic" bezeichnete Einrichtung zum Speichern von fünf Sendereinstellungen in einem kleinen senkrechten Feld auf der rechten Frontplattenseite ihren Platz gefunden.

b) Empfängerteil

Bei Steuergeräten der höheren Preisklasse (HiFi) erwartet man mit Recht nicht nur eine möglichst einfache Handhabung, sondern ebenso eine hohe HF-Eingangsempfindlichkeit, d. h. Auswahl zwischen möglichst vielen Sendern. Hierbei soll eine hohe Sicherheit gegen Übersteuerung der Eingangsstufen und Kreuzmodulation gegeben sein. Außerdem wird eine gute Trennschärfe verlangt, durch die aber der bei Stereoübertragungen erforderliche Gesamtfrequenzumfang nicht beschnitten werden soll. Im Katalog der Qualitätsforderungen sind ebenso geringes Eigenrauschen, kleine nichtlineare Verzerrungen, hohe Übersprechdämpfung usw. zu finden.
Um die vorgenannten Bedingungen beim Fisher 400-T zu erfüllen, wurden die UKW-Eingangsstufen mit Feldeffekttransistoren (FET) bestückt. Sie ergeben eine hohe Eingangsempfindlichkeit, grosse Kreuzmodulationssicherheit und geringes Eigenrauschen. Sollte für die Eingangsstufen beim Empfang eines in geringer Entfernung gelegenen UKW-Senders mit hoher Strahlleistung Übersteuerungsgefahr bestehen, so legt man beim 400-T den Eingangswahlschalter (Selector) von der Stellung „FM" in die mit „FM-Local" bezeichnete. Hierdurch wird die wirksame Hf-Eingangsspannung entsprechend verkleinert. Für eine gute Trennschärfe sorgt ein vielstufiger, z. T. mit integrierten Schaltkreisen (ICs) bestückter Zwischenfrequenzverstärker. Zur verzerrungsarmen Rückgewinnung des Stereosignals dient ein Multiplex-Decoder. Wie bei allen modernen Empfangsteilen erfolgt die Umschaltung von Mono- auf Stereoempfang automatisch. Hierbei leuchtet im Abstimminstrument eine kleine Signallampe sowie die Schrift „Stereo-Beacon" deutlich sichtbar auf. Falls die Feldstärke eines Senders für einen ausreichend rauschfreien Stereoempfang zu gering ist, unterbleibt die automatische Umschaltung auf Stereobetrieb.

Das Abstimminstrument des Gerätes ist feldstärkeabhängig. Beim Vorhandensein einer drehbaren UKW-Richtantenne kann es daher zu deren optimaler Ausrichtung auf die Himmelsrichtung des gewünschten Senders herangezogen werden.

Im Tun-O-Matic-Feld behindert die tiefgezogene Frontplattenblende vor allem die Sicht auf das AFC-Anzeigefeld. Damit infolge schrägen Blickwinkels während der Stationssuche das Ausschalten der AFC nicht versehentlich übersehen wird, erscheint es zweckmäßig, für das Gerät einen nicht zu niedrig gelegenen Aufstell- bzw. Einbauplatz zu wählen. Der 400-T besitzt — wie die meisten



1 Rückseite des Fisher 400-T mit dem Antennen-, Eingangs- und Ausgangsanschlußfeld sowie der Mittelwellen Ferrit-Behelfsantenne.
Über dem Anschlußfeld sind deutlich die großflächigen Kühlrippen für die Endstufen-Transistoren sichtbar.

Gleich wird er die Augen öffnen, er wird verwundert um sich schauen, das Orchester und den Konzertsaal suchen. Wenn er dann erkennt, daß er soeben in den eigenen vier (dünnen) Wänden die ganze Klangfülle der Philharmoniker erlebt hat, wird er vielleicht noch einmal applaudieren - dem Kopfhörer.

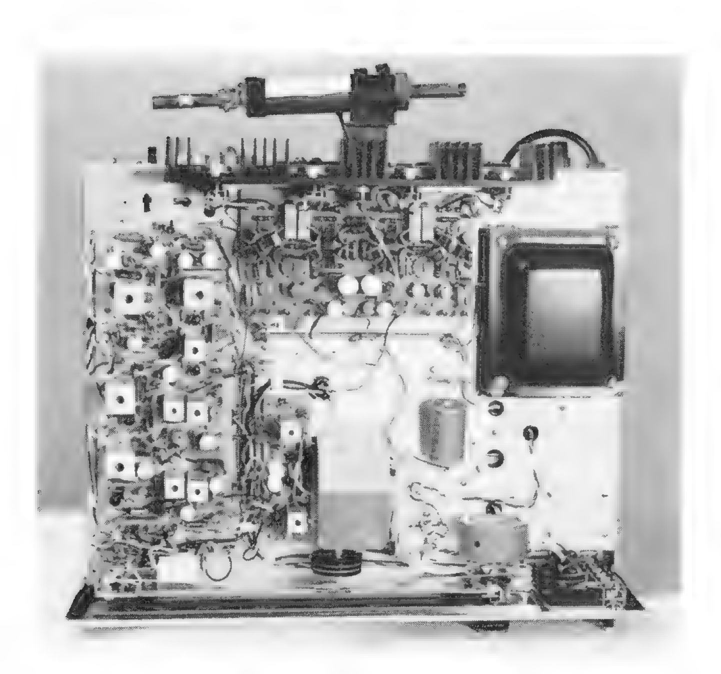


MÜNCHEN

K60-hifi AKG-Stereo-Kopfhörer beim Fachhändler.

BRAVO

AKG-Kopfhörer sind an handelsübliche Rundfunk-, Fernseh-, Phono-, Tonband- und HiFi-Geräte anschließbar.



2 Chassisoberseite des Fisher 400-T

Geräte der höheren Preisklasse — eine Stillabstimmung, die das störende Rauschen bei der Sendersuche unterdrückt. Hierdurch wird zwangsläufig auch die hochfrequente Eingangsempfindlichkeit etwas verkleinert. Will man jedoch die volle Empfangsleistung des UKW-Teiles ausnutzen, d. h. auch sehr schwach einfallende Sender hören, so ist hierfür lediglich die am äußersten linken Ende des Bedienungsfeldes angeordnete und mit „Muting Off" beschriftete Taste zu drücken. Beim Empfang solch schwach einfallender Stationen sollte die AFC jedoch grundsätzlich ausgeschaltet bleiben.

Durch Drehen des Eingangswahlschalters in die Stellung „AM" wird der Mittelwellen-Empfangsteil in Betrieb gesetzt. Er entspricht in seiner Konzeption den heutigen Forderungen und gestattet auch an der eingebauten Ferrit-Behelfsantenne tagsüber den Empfang einiger Fernsender.

c) Verstärkerteil

Mittels des Eingangswahlschalters kann des weiteren ein nieder- oder hochpegeliger magnetischer Tonabnehmer sowie eine hochpegelige Quelle (Aux) auf den Verstärkereingang gelegt werden. Die Umschaltung auf nieder- bzw. hochpegeligen Tonabnehmerbetrieb erfolgt durch einen kleinen Schiebeschalter auf der Geräterückseite. Außerdem besteht Anschlußmöglichkeit für Tonbandaufnahme und -wiedergabe sowie ein Nachhallgerät. Für die Tonbandwiedergabe sieht der Eingangswahlschalter keine Betriebsstellung vor. Hierfür ist vielmehr die links neben ihm befindliche Taste „Tape Mon" zu drücken. Diese Schaltanordnung bietet bekanntlich bei Aufnahmen mit Dreiknopf-Magnettongeräten die Möglichkeit der Vor-/Überband-Abhörkontrolle. Die Tiefen- und Höhenbeeinflussung

kann für beide Kanäle sowohl gemeinsam als auch mit unterschiedlichem Anhebungs- bzw. Dämpfungsgrad erfolgen. Weiterhin kann zwischen einer frequenzlinearen und — nach Drücken der Taste „Loudness“ — gehörrichtigen Lautstärkeregelung gewählt werden. Zur Umschaltung auf Monobetrieb ist die Taste „Mono Mode“ zu betätigen. Mit den übrigen beiden Tasten können wahlweise die Stereo Haupt- oder Zusatzlautsprecher („Main“ und „Remote“) bzw. beide Lautsprechergruppen auf den Verstärkerausgang geschaltet werden. Außerdem steht die Ausgangsspannung der Stereo-Endstufe an der auf der linken Frontplattenseite befindlichen Klinkenbuchse (Phones) zum Anschluß eines Stereokopfhörers zur Verfügung.

Die Stereoendstufe gestattet den Anschluß von Lautsprechern mit einer Impedanz von 4 bis 16 Ohm. Sie ist jedoch so ausgelegt, daß sich bei höherer Ausgangsleistung, in bezug auf nichtlineare Verzerrungen und Fremdspannungsabstand, die besten Werte an einem Lastwiderstand von je 8 Ohm einstellen. Beim gleichzeitigen Betrieb von zwei Lautsprechergruppen (Main und Remote) ist darauf zu achten, daß die am Verstärkerausgang wirksame Last nicht kleiner als 4 Ohm wird. Anders ausgedrückt: Die Impedanz jedes Stereo-Haupt- und Zusatzlautsprechers muß mindestens 8 Ohm betragen. Benutzt man beim gleichzeitigen Betrieb beider Lautsprechergruppen solche mit kleinerer Impedanz (z. B. 4 Ohm), so besteht, trotz Endstufenüberlastung, dennoch keine Zerstörungsgefahr für die Endstufentransistoren. Sie werden durch eine zuverlässig wirkende elektronische Sicherung geschützt. Jedoch steigen unter der vorgenannten Betriebsbedingung bei größerer Ausgangsleistung die nichtlinearen Verzerrungen stark an, so daß die hierfür zulässige 1 %-Grenze überschritten wird.

Das Antennen-, Eingangs- und Ausgangsanschlußfeld sowie die Mittelwellen-Ferrit-Behelfsantenne haben an der Verstärkerrückseite (Bild 1) ihren Platz gefunden.

d) Innenaufbau

Nach dem Lösen weniger Gehäuseschrauben sind alle Bau- und Schaltelemente gut zugänglich. Da ein stabiler, übersichtlicher und solider Innenaufbau bei den Erzeugnissen der Fisher Radio Corporation zur Tradition gehört, erübrigt es sich eigentlich, darauf hinzuweisen, daß dies auch für den 400-T gilt (Bild 2). Falls es, trotz guter Sicherheitsreserve aller benutzten Bauelemente, zu einem Geräteschaden kommen sollte, bereitet der Austausch des schadhaften Teiles keine Schwierigkeiten. Die Einzelteilträger sind durch federnde Kunststoffdorne am Gerätechassis befestigt. Die zu den Einzelteilträgern führenden Leitungen sind an diesen überdies nicht verlötet, sondern mittels zuverlässiger Steckverbindungen angeschlossen. Zwecks Reparatur kann also jeder Einzelteilträger innerhalb weniger Minuten aus dem Chassis ausgebaut werden. Der Innenaufbau darf daher mit Recht als überaus servicegerecht bezeichnet werden. Überdies gehört zum Lieferumfang des 400-T eine sorgfältig aufgemachte Zusammenstellung mit dem kompletten Schaltbild, Spannungsangaben, Darstellung der gedruckten Leiterbahnen einschließlich Bauelementeanordnung auf den Einzelteilträgern sowie genaue Einstellrichtlinien für alle Gerätestufen.

Sansuis HiFi für

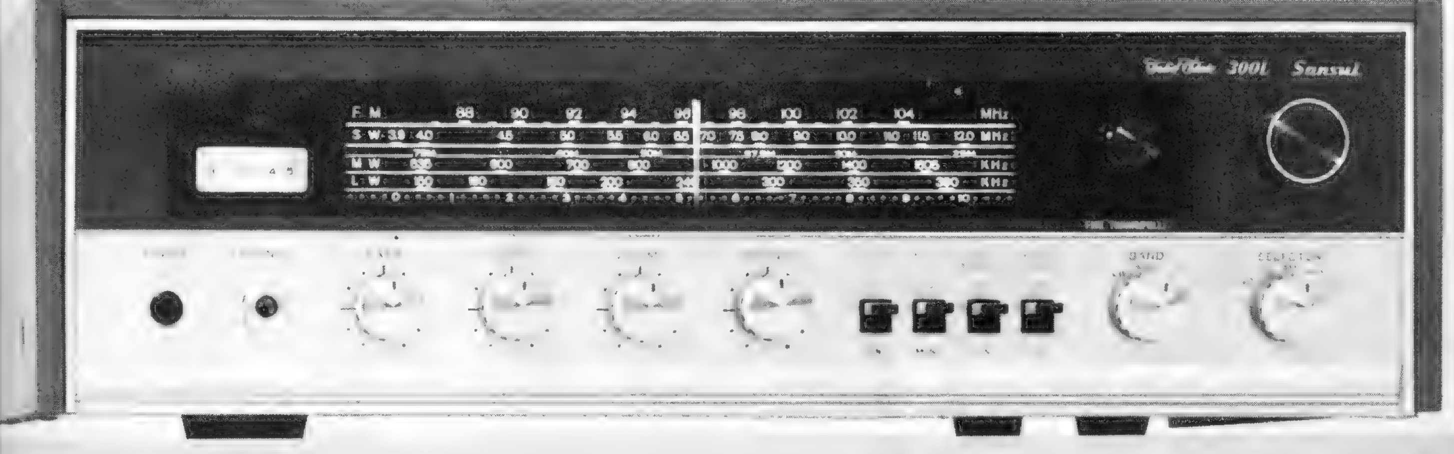


Sansui 600L

600 L ist eine Neuentwicklung von SANSUI für HiFi-Fans und Wellenjäger.
7 Empfangsbereiche (UKW, MW, LW, KW 1, KW 2, KW 3, KW 4) bei einer Leistung von 60 Watt (8 Ohm) garantieren ein Optimum an Empfangs- und Wiedergabequalität. Ein neuer, fünfstufiger Stereo-Frequenzverstärker mit FET, ein spezielles Radio-Kompaß-System, neue mechanische Filter, Antennenspule und Feinstabstimmungskontrolle für alle Empfangsbereiche sind die hervorzuhebenden Besonderheiten des Empfangsteils.

Vom Verstärker sind zu erwähnen: halbe Leistungsbandbreite 30–20 000 Hz, Verzerrungen bei Nennleistung und Vollaussteuerung immer unter 1 %;
fortschrittliche SEPP OTL-Schaltung und ein Silikon-Volltransistor-Vorverstärker.
Bedienungskomfort wird großgeschrieben: Wahl der Empfangsbereiche durch Drucktasten, Schieberegler für optimale Feineinstellung der Tonwiedergabe, kurzschlußsichere Druckklemmen zum Anschluß von Antennen und Lautsprechern.
Bitten Sie Ihren SANSUI-Händler um eine Vorführung.

neue Receiver Wellenjäger



Sansui 300L

300 L ist ein 36 Watt HiFi Stereo Empfänger-Verstärker mit den 4 populärsten Empfangsbereichen: UKW, MW, LW und KW.
Er enthält viele Elemente des größeren 600 L, so einen fünfstufigen Zwischenfrequenzverstärker mit FET, mechanischem Filter, Feinabstimmung, stabilisierter Stromversorgung für das Empfangsteil und natürlich den gleichen Bedienungskomfort bei solider Ausführung.
Der weit gespreizte Präzisionselektor für eine präzise UKW-Stationswahl garantiert guten Stereoempfang.
Die Leistung des Verstärkers reicht aus um auch noch die große SANSUI Box SP 5000 mit 7 Systemen und 90 Watt Belastbarkeit mit weit mehr als Zimmerlautstärke ohne hörbare Verzerrungen zu betreiben.
Holen Sie sich nähere Informationen bei Ihrem SANSUI-Fachhändler



West Germany: COMPO HI-FI G.M.B.H. 6 Frankfurt am Main, Reuterweg 65, Frankfurt Tel: 72 88 80 Switzerland & Liechtenstein: EGLI, FISCHER & CO. LTD. ZURICH 8022 Zurich, Gotthardstr. 6, Claridenhof / Luxembourg: MICHAEL SHEN, EUROTEX 15, Rue Glesener / Austria: THE VIENNA HIGH FIDELITY & STEREO CO. 1070 Wien, Burggasse 114 / Belgium: MATELECTRIC S.P.R.L. 199, Boulevard Leopold II Laan, 199, Bruxelles 8 / Netherlands: TEMPOFOON BRITISH IMPORT COMPANY N.V. Tilburg, Kapitein Hatterasstraat 8, Postbus 540 / SANSUI ELECTRIC CO., LTD. FRANKFURT OFFICE Schillerstrasse 31, 6 Frankfurt am Main, West Germany / SANSUI ELECTRIC CO., LTD. 14-1, 2-chome, Izumi, Suginami-ku, Tokyo, Japan

Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

Eingangsempfindlichkeit

für 26 dB Rauschspannungsabstand	2,0 μV
für 30 dB Rauschspannungsabstand	2,4 μV

Klirrgrad

bei einer Hf-Spannung von 1 mV, 40 kHz und den Frequenzen

40 Hz	0,28 %
120 Hz	0,35 %
1 kHz	0,32 %
5 kHz	0,50 %

Signal-Fremdspannungsabstand

bei 1 mV an 240 Ohm, bezogen auf 40 kHz Hub

für Monobetrieb	60 dB
für Stereobetrieb	51 dB
Dämpfung des 19-kHz-Pilottones, bezogen auf 40 kHz Hub	35 dB

Übertragungsbereich bei einer senderseitigen Preemphasis von

50 μs	20 Hz — 12,5 kHz, —5 dB
75 μs	20 Hz — 15,0 kHz, —3 dB

Übersprechdämpfung

bei 1 kHz	35 dB

b) Verstärkerteil

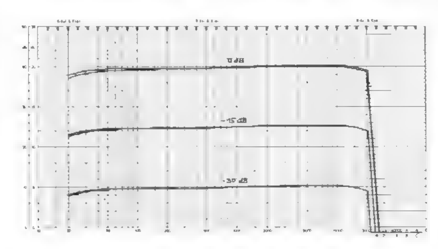
Dauerton-Ausgangsleistung

bei 1 kHz und U_{Netz} = 234 V an 8 Ohm	2 x 50 W
bei U_{Netz} = 220 V an:	
4 Ohm	2 x 43,0 W
8 Ohm	2 x 45,0 W
16 Ohm	2 x 29,5 W

Übertragungsbereich ab Eingang Aux	20 Hz — 33 kHz, —3 dB

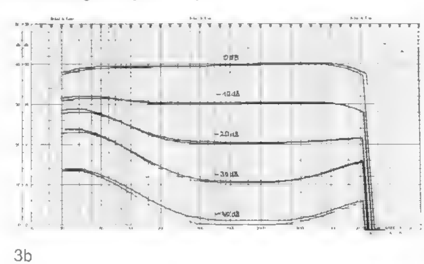
Frequenzgang bezogen auf 1 kHz

Frequenzgang bei Einspeisung am Eingang „Aux", Mittelstellung der Tiefen- und Höhenregler, frequenzunabhängiger Lautstärkebeeinflussung sowie drei Dämpfungseinstellungen (0 dB, —15 dB, —30 dB) des Lautstärkereglers (Bild 3a)



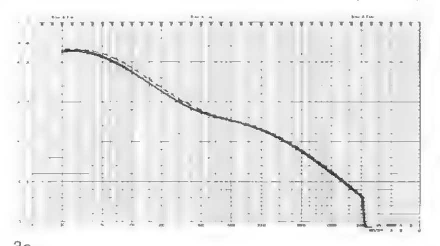
3a

Frequenzgang bei Einspeisung am Eingang „Aux", Mittelstellung der Tiefen- und Höhenregler, eingeschalteter gehörrichtiger Lautstärkebeeinflussung und fünf Dämpfungseinstellungen (0 dB, —10 dB, —20 dB, —30 dB, —40 dB) des Lautstärkereglers (Bild 3b)



3b

Frequenzgang bei Einspeisung am Phonoeingang low und Mittelstellung der Tiefen- und Höhenregler. Die gestrichelte Kurve zeigt den Sollfrequenzverlauf der Normentzerrerkurve (Bild 3c)



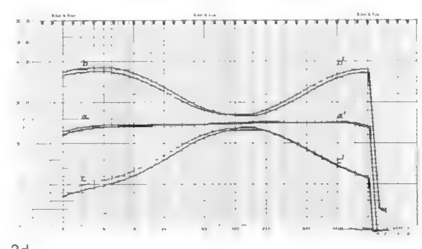
3c

Wirkung der Tiefen- und Höhenregler.

Kurve a/a' = Frequenzgang bei Mittelstellung der Tiefen- und Höhenregler

Kurve b/b' = Frequenzgang bei voller Tiefen- und Höhenanhebung

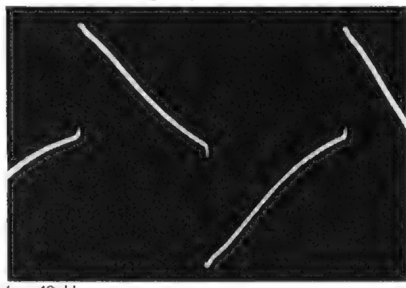
Kurve c/c' = Frequenzgang bei voller Tiefen- und Höhenabsenkung (Bild 3d)



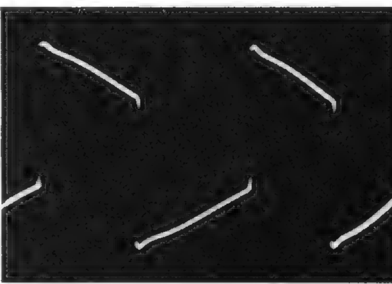
3d

Rechtecksprung-Verhalten

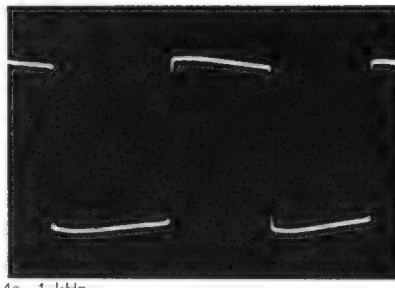
Rechteckdurchlaß für die Folgefrequenzen 40 Hz, 100 Hz, 1 kHz, 5 kHz und 10 kHz bei Einspeisung am Eingang „Aux" sowie Mittelstellung der Tiefen- und Höhenregler (Bild 4a bis Bild 4e)



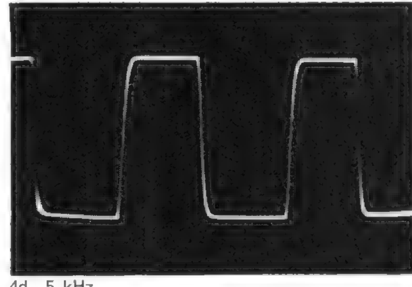
4a 40 Hz



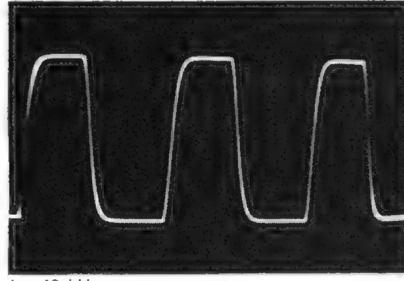
4b 100 Hz



4c 1 kHz



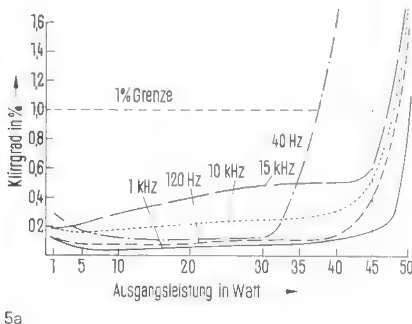
4d 5 kHz



4e 10 kHz

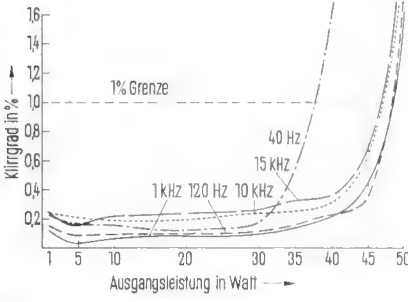
Klirrgrad

Klirrgrad in Abhängigkeit von der Ausgangsleistung an 8 Ohm für den Frequenzbereich von 40 Hz bis 15 kHz im linken Kanal, gemessen bei U_{Netz} = 220 V (Bild 5a)



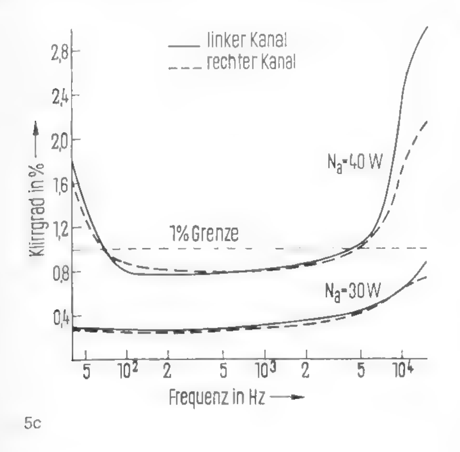
5a

Klirrgrad in Abhängigkeit von der Ausgangsleistung an 8 Ohm für den Frequenzbereich von 40 Hz bis 15 kHz im rechten Kanal, gemessen bei U_{Netz} = 220 V (Bild 5b)



5b

Klirrgrad bei einer Ausgangsleistung von 2 x 40 W und 2 x 30 W an 4 Ohm für den Frequenzbereich von 40 Hz bis 15 kHz, gemessen bei U_{Netz} 220 V (Bild 5c)



5c

Eingangsempfindlichkeit

für Vollaussteuerung an 8 Ohm ≙ 45 W/Kanal

magn. Tonabnehmer, niederpegelig	2,0 mV
magn. Tonabnehmer, hochpegelig	7,0 mV
Aux	160 mV
Tonbandwiedergabe	150 mV

Intermodulation

bei Vollaussteuerung an 8 Ohm, einem Pegelunterschied von 12 dB und den Frequenzen

150 Hz / 7 000 Hz	0,40 % / 0,45 %
60 Hz / 7 000 Hz	0,40 % / 0,45 %
60 Hz / 12 000 Hz	0,45 % / 0,50 %
40 Hz / 7 000 Hz	0,60 % / 0,70 %
40 Hz / 12 000 Hz	0,70 % / 0,80 %

Übersprechdämpfung

bei:	von links nach rechts	von rechts nach links
40 Hz	52,5 dB	52,0 dB
1 kHz	53,0 dB	52,0 dB
5 kHz	50,0 dB	46,0 dB
10 kHz	45,5 dB	43,0 dB

Signal-Fremdspannungsabstand

bezogen auf Vollaussteuerung (45 W/Kanal) an 8 Ohm

a) bei geschlossenem Lautstärkeregler	94 dB / 96 dB
b) bei Tonabnehmer, niederpegelig und einer Eingangsbezugsspannung von 6 mV	65 dB / 67 dB
c) bei Aux und einer Eingangsbezugsspannung von 400 mV	69 dB / 69 dB
d) bei voll geöffnetem Lautstärkeregler und	
Tonabnehmer	57 dB / 59 dB
Aux	61 dB / 62 dB
Tonbandwiedergabe	69 dB / 68 dB

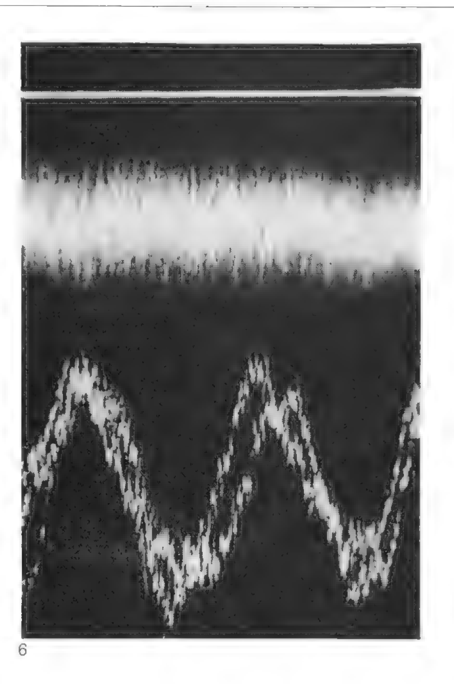


Signal-Fremdspannungsabstand

bezogen auf 50 mW / Kanal an 8 Ohm gem. DIN 45 500

Tonabnehmer	54 dB / 56 dB
Aux	58 dB / 60 dB
Tonbandwiedergabe	60 dB / 62 dB

	an 4 Ohm	an 8 Ohm
Pegelunterschied zwischen Vollast und Leerlauf an den Ausgangsklemmen	0,6 dB	0,1 dB



6

Oszillogramm der Fremdspannung

oberes Oszillogramm:

Fremdspannung bei geschlossenem Lautstärkeregler

mittleres Oszillogramm:

Fremdspannung (Rauschen) bei geschaltetem Eingang „Aux", einem Meßabschluß von 100 kOhm 1000 pF und voll geöffnetem Lautstärkeregler

unteres Oszillogramm:

Fremdspannung (Brummen und Rauschen) bei geschaltetem Eingang „Phono low", einem Meßabschluß von 1 kOhm und voll geöffnetem Lautstärkeregler (Bild 6)

Kommentar zu unseren Meß- und Untersuchungsergebnissen

a) Empfangsteil

Die Bestimmung aller von uns gemessenen Übertragungsdaten des UKW-Tunerteiles erfolgte am Ausgang des linear eingestellten und mit 8 Ohm pro Kanal belasteten 400-T-Verstärkerteiles. Mit Ausnahme der Klirrgradmessungen war für die Empfängeruntersuchung der Lautstärkeregler so eingestellt worden, daß sich bei der Bezugsfrequenz 1 kHz eine Ausgangsspannung von 7,775 V an 8 Ohm, entsprechend einer Ausgangsleistung von 7,6 W/Kanal ergab. Für die Bestimmung der im UKW-Tuner entstehenden Klirrgrade wurde die Ausgangsspannung auf 2,4 V, entsprechend 0,72 W/Kanal verkleinert. Für die Frequenzgangmessung wurde die senderseitige Preemphasis durch entsprechende Hubverkleinerung bei der Bezugsfrequenz 1 kHz ebenfalls voll berücksichtigt.

Ein Vergleich der von uns derart ermittelten Meßergebnisse mit den entsprechenden Solldaten des UKW-Tuners ergibt eine gute Übereinstimmung. Die relativ geringfügigen Unterschiede ergeben sich aus der Tatsache, daß in den USA unter 100 % Modulation ein Senderhub von 75 kHz, in den die entsprechende CCIR-Empfehlung beachtenden Ländern bei Vollaussteuerung aber ein Senderhub von 40 kHz gemeint ist. Entsprechend den hier gegebenen Betriebsnormen haben wir unsere Messungen unter Beachtung der CCIR-Empfehlungen durchgeführt. Leider enthält das Datenblatt des 400-T keine Aussage über den bei einer Höhenentzerrung von 75 µs gegebenen Sollfrequenzgang und seiner zulässigen Firmentoleranz. Für die in den USA gültige Höhenentzerrung (Pre- und Deemphasis) von 75 µs stellt eine Frequenzgangdämpfung von —3 dB bei 15 kHz zwar keinen Spitzenklassewert, aber ein Ergebnis dar, das mit Sicherheit den allgemeinen HiFi-Vorstellungen gerecht wird. Bei den deutschen UKW-Sendern erfolgt eine geringere Höhenanhebung. Sie entspricht, gemäß den CCIR-Empfehlungen, einer Zeitkonstante von 50 µs. Die US-normgerechte und steilere Empfängerhöhendämpfung des Fisher 400-T verursacht deshalb zwangsläufig einen zusätzlichen Höhenverlust. Dieser kann jedoch durch eine relativ geringfügige Rechtsdrehung des Höhenreglers ausgeglichen werden. Obwohl der 400-T keine Quarzfilter in seinem Zwischenfrequenzteil aufweist, lassen seine Empfänger-Solldaten erkennen, daß im UKW-Bereich bei einem Senderabstand von mindestens 200 kHz Trennschärfeschwierigkeiten zu erwarten sind. Empfangsversuche mit einer einfachen Zimmerbehelfsantenne und einer drehbaren 7-Element-UKW-Richtantenne erbrachten eine zusätzliche Bestätigung der Tuner-Solldaten bzw. unserer Meßwerte. Im Rheintal vor den Toren Baden-Badens, in allerdings sehr guter Empfangslage, wurden an der primitiven Behelfsantenne 16 UKW-

Technische Daten nach Angaben des Herstellers

a) UKW-Empfangsteil

Eingangsempfindlichkeit gem. IHF-Norm	2,0 µV
Klirrgrad bei 400 Hz, 100 % Modulation und 1 mV HF-Spannung	0,5 %
Signal-Fremdspannungsabstand, bezogen auf 100 % Modulation und 1 mV HF-Spannung	65 dB
Trennschärfe für 300 kHz	45 dB
Nebenfrequenzunterdrückung bei 100 MHz	90 dB
Spiegelfrequenzunterdrückung bei 100 MHz	55 dB
Zwischenfrequenzunterdrückung bei 100 MHz	70 dB
FM-Übersprechdämpfung bei 1 kHz	38 dB
Gleichwellenselektion bei 1 mV HF-Spannung	2,5 dB

b) Mittelwellen-Empfangsteil

Eingangsempfindlichkeit	10 µV
Trennschärfe bei 1 MHz, bezogen auf eine Frequenzänderung von ± 10 kHz	50 dB
Spiegelfrequenzunterdrückung bei 1 MHz	40 dB
Zwischenfrequenzunterdrückung bei 1 MHz	55 dB

c) Verstärkerteil

Musikleistung bei 1 kHz an 8 Ohm	2 x 75 W, ± 1 dB
Dauertonausgangsleistung bei 1 kHz an 8 Ohm	2 x 50 W
Klirrgrad bei 1 kHz	0,5 %
Intermodulationsverzerrungen bei 60/7000 Hz und einem Pegelunterschied von 12 dB gem. SMPTE	0,8 %
Leistungsbandbreite an 8 Ohm	10 Hz bis 30 000 Hz
Eingangsempfindlichkeit für Nennleistung an 8 Ohm	
magn. Tonabnehmer, niederpegelig	2,5 mV
magn. Tonabnehmer, hochpegelig	7,5 mV
Aux	250 mV
Tonbandwiedergabe (Monitor)	160 mV
Ausgangsspannung für Tonbandaufnahme	400 mV
Fremdspannungsabstand, bezogen auf Nennleistung an 8 Ohm	
bei geschlossenem Lautstärkeregler	—90 dB
Tonabnehmer, niederpegelig bei einer Eingangsbezugsspannung von 6 mV	—60 dB
Aux bei einer Eingangsbezugsspannung von 400 mV	—65 dB
Übertragungsbereich	
Tonabnehmer, niederpegelig	30 Hz bis 15 000 Hz, ± 2 dB
Aux	20 Hz bis 25 000 Hz, ± 2 dB
Maximal zulässige Eingangsspannung für 1% Klirrgrad	
Tonabnehmer, niederpegelig	45 mV
Aux	3,0 V
Eingangsimpedanz	
Tonabnehmer, niederpegelig	50 kOhm
Aux	200 kOhm
Monitor	100 kOhm
Dämpfungsfaktor bei 1 kHz und einer Lautsprecherimpedanz von 8 Ohm	> 30
Pegelunterschied zwischen beiden Verstärkerkanälen	< 2 dB
Tiefenbeeinflussung bei 50 Hz bis insgesamt	24 dB
Höhenbeeinflussung bei 10 kHz bis insgesamt	24 dB
Tiefstfrequenzfilter	12 dB/Oktave unterhalb von 10 Hz

d) Allgemeine Daten

Abmessungen	Höhe 133 mm
einschließlich Bedienungselementen	Breite 393 mm
und Ferritantenne	Tiefe 370 mm
Gewicht	11,4 kg
Maximale Leistungsaufnahme	225 W/252 VA
Festpreis incl. MWSt.	DM 2350,—

Sender, fünf davon stereofon, in sehr guter bis guter Qualität gehört. Weitere fünf Mono- und drei Stereosendungen konnten mit noch genügender Qualität, d. h. einem mehr oder minder leichten Rauschen, empfangen werden. Beim Anschluß des 400-T an die drehbare 7-Element-Richtantenne ergab sich auch für die vorerwähnten acht schwächer einfallenden Sender ein rauschfreier, guter Empfang. Trennschärfeschwierigkeiten ergaben sich nur in zwei Fällen bei einem Frequenzabstand von nur 100 kHz und Benutzung der vorerwähnten Behelfsantenne. Da diese Sender in stark unterschiedlichen Himmelsrichtungen zueinander liegen, waren nach dem Anschluß der drehbaren UKW-Richtantenne auch hierbei keine Trennschärfeschwierigkeiten mehr geben.

b) Verstärkerteil

Um es bereits vorwegzunehmen, die Gesamtwiedergabeeigenschaften des im 400-T eingebauten Stereoverstärkers sind mindestens gut und beeinträchtigen in keinem Falle die niederfrequenten Übertragungsdaten seines Empfangsteiles.
Bei den amerikanischen und japanischen Geräten erfolgt die Spannungsumschaltung von der dort üblichen 117 V-Netzspannung in den 220 V-Bereich durch Serienschaltung der beiden 117 V-Primärwicklungen des Netztransformators. Da unsere Netzspannung aber nicht 234 V, sondern nur 220 V beträgt, wird — bei Einhaltung der 1%-Klirrgradgrenze — die Soll-Dauertonausgangsleistung der Verstärkerendstufe nicht ganz erreicht. Der Unterschied zwischen Soll- und Ist-Ausgangsleistung bleibt jedoch so gering, daß er gehörmäßig mit Sicherheit nicht wahrgenommen werden kann. Im übrigen decken sich unsere Meßergebnisse sehr gut mit den Solldaten des Herstellers bzw. übertreffen letztere sogar in einigen Punkten. Besonders folgende Verstärkereigenschaften verdienen das Prädikat „sehr gut": Die Pegelgleichheit beider Kanäle, die Übereinstimmung der Tonabnehmer-Entzerrerkurve mit ihrem Sollverlauf, die Übersprechdämpfung sowie der Signal-Fremdspannungsabstand bei der üblichen Betriebsstellung des Lautstärkereglers bis hinunter zu der in der DIN 45 500 genannten Mini-Ausgangsleistung von 50 mW/Kanal. Die Rechteckdurchlässe zeigen, daß auch eine saubere Impulsübertragung gewährleistet ist. Beim Anschluß von Lautsprechern mit einer Impedanz von 8 Ohm sind die nichtlinearen Verzerrungen (Klirrgrad und Intermodulation) so niedrig, daß sie auch bei kritischen, d. h. besonders obertonarmen Klängen gehörmäßig nicht wahrnehmbar sind. Nicht ganz so günstige Klirrgradwerte erhält man, wenn 4-Ohm-Lautsprecher bzw. 8-Ohm-Lautsprechergruppen gleichzeitig bei höherer Leistungsentnahme (>30-W/Kanal) betrieben werden. Zweckmäßig ist die Auslegung der gehörrichtigen Lautstärkebeeinflussung. Ab einer Dämpfungseinstellung von ca. 25 dB erfolgt nicht nur eine Tiefen-, sondern ebenso eine Höhenanhebung. Die Brillanz des Klangbildes bleibt daher auch bei leiser Wiedergabe weitgehend erhalten. Bei manchen Betriebsgegebenheiten kann die für jeden Kanal auch getrennt einstellbare Tiefen- und Höhenbeeinflussung von Vorteil sein.

Zusammenfassung

Der Fisher 400-T gehört zu den ersten US-Receivern, die in ihrem Empfangsteil außer hoher Eingangsempfindlichkeit, einem feldstärkeabhängigen Abstimmanzeiger, automatischer Scharfabstimmung (AFC), guter Trennschärfe, hoher Übersprechdämpfung und geringem Eigenklirrgrad auch die Möglichkeit einer Sendervorabstimmung aufweisen. Wegen der von der CCIR-Empfehlung abweichenden US-Höhenentzerrung empfiehlt sich beim UKW-Empfang eine geringfügige Höhenanhebung. Der Aufbau des Empfänger- und Verstärkerteiles ist sehr gut und gleichzeitig voll servicegerecht. An den leistungsstarken Stereoverstärker des 400-T können zusätzlich ein magnetischer Tonabnehmer, ein Tonbandgerät, eine weitere hochpegelige Modulationsquelle sowie ein Nachhallgerät angeschlossen werden. Der gegen Überlastung elektronisch gesicherte Verstärkerausgang ist zum Anschluß von Lautsprechern mit einer Impedanz von 4 bis 16 Ohm ausgelegt. Es lassen sich an ihm auch gleichzeitig zwei Stereo-Lautsprechergruppen mit einer Impedanz von je 8 oder 16 Ohm pro Lautsprecher betreiben. Insbesondere mit einer 8-Ohm-Stereo-Lautsprechergruppe werden von diesem Gerät alle Forderungen der DIN 45 500 eindeutig übertroffen. Di.

AM-FM Empfänger-Verstärker Nikko STA-701



Das Äußere und die Frontplattengestaltung des Nikko AM-FM-Empfänger-Verstärkers, Modell STA-701, entspricht dem amerikanischen Geschmack. Nach Deutschland wird das Gerät durch die Firma IMC (International Media Co., G.m.b.H.) Darmstadt importiert.

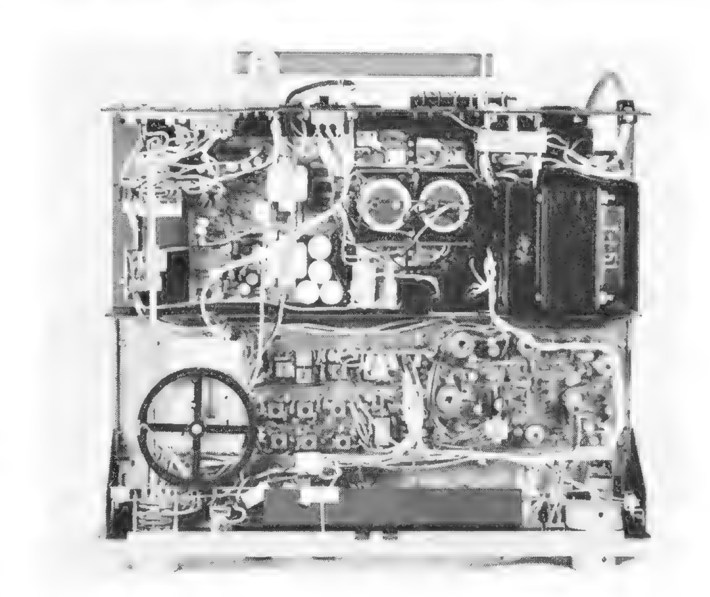
Bedienung und Aufbau

a) Bedienung

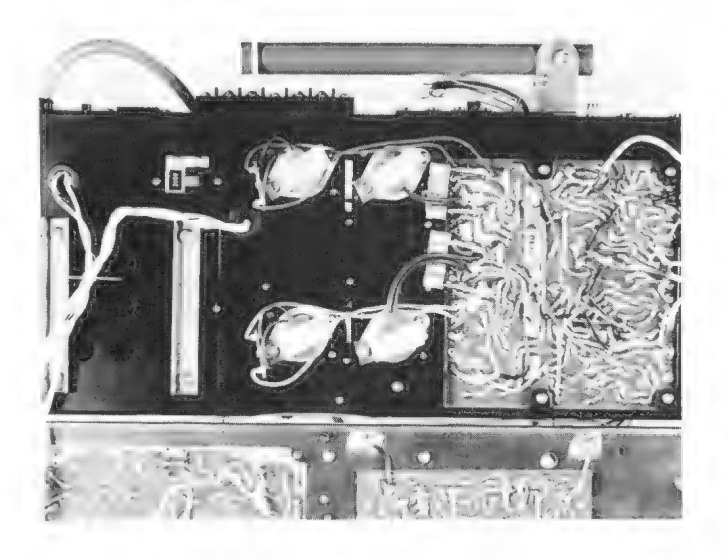
Die optisch in zwei Teile gegliederte Frontplatte weist nicht mehr Bedienungselemente auf als andere Steuergeräte, die neben dem Empfangsteil mit Stillabstimmung und AFC auch Anschlüsse für einen magnetischen Tonabnehmer, einen Magnettonwiedergabekopf, ein Tonbandgerät mit Vor-/Überband-Abhörmöglichkeit (Tape-Monitor), zwei hochpegelige Eingänge sowie zuschaltbare gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung, Rumpel-, Rauschfilter usw. bieten (Bild im Titel). Dennoch hatte der Tester den Eindruck, daß beim STA-701 der Empfangsteil nicht so bequem zu bedienen ist wie bei anderen modernen Steuergeräten. Das gesamte Skalenfeld inklusive dem feldstärkeabhängigen Abstimminstrument und der Stereo-Anzeigelampe ist nur 185 mm lang. Davon entfallen lediglich 130 mm auf die Abstimmskala. Der Skalenweg zwischen zwei Nachbarstationen ist also relativ kurz und erfordert daher bei der Sendereinstellung eine entsprechende Sorgfalt. Außerdem ist die UKW-Abstimmskala nicht frequenzlinear aufgeteilt. Dies wäre bedienungsmäßig nicht von Nachteil, wenn sich zwischen den Frequenzzahlen weitere Eichmarken befänden, so daß man ohne weiteres sehen könnte, auf welche Frequenz der Empfänger jeweils abgestimmt ist. Die zwischen der UKW- und Mittelwellenskala untergebrachte 0—100 Linearteilung ist, da nicht frequenzbezogen, kein vollwertiger Ersatz hierfür. In diesem Zusammenhang darf auch nicht übersehen werden, daß im UKW-Bereich ein Frequenzabstand von 4 Megahertz (z. B. von 88 bis 92 MHz) jeweils 15 Senderkanäle beinhaltet.



1 Rückseite des Nikko Receivers STA-701
Links neben den Eingangsbuchsen die herausschwenkbare MW-Behelfsantenne.



2a Chassisoberseite des STA-701
Auf dem oberen linken Einzelteilträger sind u. a. die beiden Treibertransformatoren für die Endstufen zu erkennen.



2b Teilansicht der Chassisunterseite des STA-701
Die Bauelemente auf den vier Endstufentransistoren dienen zu deren Arbeitspunktstabilisierung



hätten vermutlich genausoviel Spaß an der Zeitschrift HiFi-STEREOPHONIE, an einer guten HiFi-Stereoanlage und an wirklich guten Schallplatten wie Sie selbst. Leider kennen sie die HiFi-STEREOPHONIE noch nicht.

Sie aber treffen vielleicht regelmäßig mit ihnen zusammen. Nur ein paar Worte — und man wird Ihnen für den Hinweis vielleicht sehr dankbar sein.

Bitte nennen Sie uns daher die Anschriften Ihrer Freunde und Bekannten, die sich möglicherweise für HiFi und Stereo interessieren und die Neuem gegenüber aufgeschlossen sind. Wir senden allen ein kostenloses Probeheft der HiFi-STEREOPHONIE unverbindlich zu. Vielleicht wird ein Abonnement daraus. Für jeden so gewonnenen neuen Leser erhalten Sie eine Schallplatte bis zu 21,— DM nach eigener Wahl als Vermittlungsprämie. *

Es lohnt sich also!

Sie brauchen uns nur Anschriften zu nennen, Anschriften, Anschriften und nochmals Anschriften . . .

Ihre HiFi-STEREOPHONIE

* Vorausgesetzt Sie sind selbst Abonnent und nicht Fachhändler

Technische Daten nach Angaben des Herstellers

a) Empfängerteil

Frequenzbereich	
FM	88—108 MHz
AM	530—1650 kHz
Eingangsempfindlichkeit	
FM	1,8 µV
AM	10,0 µV
Übersprechdämpfung bei 1 kHz	> 38 dB
Spiegelfrequenzunterdrückung	45 dB

b) Verstärkerteil

Musikleistung an 8 Ohm	70 Watt
Dauertonausgangsleistung, bei Einzelmodulation der Kanäle und 1 kHz	
an 8 Ohm	25 Watt/Kanal
an 16 Ohm	16 Watt/Kanal
Eingangsempfindlichkeit	
magn. Tonabnehmer	2,8 mV, 50 kOhm
Tape Head	1,8 mV, 200 kOhm
Aux 1	200 mV, 250 kOhm
Aux 2	500 mV, 1 MOhm
Zulässige Lautsprecherimpedanz	4 Ohm bis 16 Ohm
Übertragungsbereich	15 Hz bis 50 000 Hz, ± 1 dB
Leistungsbandbreite	20 Hz bis 20 000 Hz, — 1 dB
Frequenzgangbeeinflussung	
Tiefen bei 50 Hz	± 15 dB
Höhen bei 10 kHz	± 15 dB
Signal-Fremdspannungsabstand	
Tape Head	55 dB
magn. Tonabnehmer	60 dB
Aux 1 und Aux 2	65 dB
Klirrgrad	
bei Sollausgangsleistung	< 0,8 %
bei 20 Watt Ausgangsleistung	< 0,3 %
bei 0,5 Watt Ausgangsleistung	< 0,2 %

c) Zusätzliche Angaben

Sicherungen	3 Nikko Automaten NW-1
Abmessungen	390 x 120 x 325 mm
Gewicht	8 kg
Richtpreis	zwischen DM 1170,— und DM 1198,—

Bekanntlich soll bei Empfängern mit automatischer Nachstimmeinrichtung (AFC) diese während der Sendersuche abgeschaltet werden. Damit dies nicht übersehen wird, besitzt ein großer Prozentsatz der so ausgestatteten Geräte außer dem entsprechend beschrifteten und markierten Bedienungselemente zusätzlich eine farbige Signalscheibe. Sie soll einen weiteren Hinweis darauf geben, ob die AFC in Betrieb ist oder nicht. Beim STA-701 fehlt dieses praktische Zusatzsignal. Als Positivum sei vermerkt, daß die zuschaltbare Stillabstimmung (Muting) sowohl im UKW- als auch im Mittelwellenbereich das störende Rauschen bei der Sendersuche unterdrückt.

In dem unteren, hellen Frontplattenstreifen sind alle Bedienungselemente des Verstärkerteiles, der Lautsprecher- und Netzschalter sowie eine Klinkenbuchse zum Anschluß eines Stereo-Kopfhörers untergebracht. Über die Funktion der einzelnen Bedienungselemente gibt die ihnen zugeordnete Beschriftung Auskunft (Bild im Titel). Die Anordnung der Cinch-Eingangsbuchsen sowie der Anschluß-Schraubklemmen für die Antenne und die Lautsprecher auf der Geräterückseite ist übersichtlich (Bild 1). Dort hat auch die MW-Behelfsantenne ihren Platz gefunden. Erstaunt war der Tester darüber, daß der STA-701 nicht den heute durchweg üblichen trägheitslos ansprechenden elektronischen Überlastungsschutz für seine Endstufentransistoren aufweist, sondern — wie früher üblich — deren Stromkreis im Gefahrenfalle unterbricht. Hierzu werden allerdings keine, im Bedarfsfalle häufig nicht auffindbaren Schmelzsicherungen, sondern Automaten verwendet. Letztere können nach dem Auslösen durch einfachen Knopfdruck den unterbrochenen Stromkreis wieder schließen. Ob die Ansprechzeitkonstante dieser Automaten ausreicht, um die Endstufen-Transistoren z. B. vor ganz kurzen Nadelimpulsen großer Amplitude zu schützen, vermag der Tester nicht zu sagen. Ein entsprechender Überlastungsversuch wurde bewußt unterlassen, weil bei einem negativen Ergebnis die Endstufentransistoren hätten Schaden erleiden können.

b) Aufbau

Um an die Bauelemente des Receivers zu gelangen, sind nur wenige und zugleich gut zugängliche Schrauben zu lösen. Über die Innenansicht des STA-701 gibt Bild 2a und Bild 2b Auskunft. Bild 2b läßt erkennen, daß mit jedem der vier Leistungstransistoren ein Schaltelement mit zwei Anschlußdrähten fest verschraubt ist. Diese sollen dafür sorgen, daß der optimale Arbeitspunkt jedes Leistungstransistors, unabhängig von seiner Temperatur, erhalten bleibt. Obwohl die gedruckten Leiterbahnen der Einzelteilträger ohne weiteres von der Chassisunterseite zugänglich sind, wäre es zu begrüßen, wenn sich bei den Geräteunterlagen auch die heute durchweg üblichen Servicebilder befänden, welche die Zuordnung der einzelnen Leiterbahnen mit den Bauelementen zeigen. Seit einigen Jahren ist die Transistor-Verstärkertechnik so weit fortgeschritten, daß zur Ansteuerung von Leistungsendstufen keine Treibertransformatoren mit all den damit verbundenen Nachteilen mehr benötigt werden. Es ist daher erstaunlich, daß die Nikko Electric Corporation noch ein Gerät mit dieser überholten Schaltungstechnik präsentiert.

AR-4x

„Wir kennen keinen Lautsprecher der Konkurrenz, mit einem solchen Preis, den man mit diesem Modell vergleichen könnte."

Stereo Review

Die bekannte amerikanische Volksliedsängerin Judy Collins verwendet AR-4x-Lautsprecher in ihrem Heim.

Mit dem AR-4x bietet Ihnen Acoustic Research den höchst möglichen Gegenwert für Ihr Geld, den Ihnen AR je für einen Lautsprecher geboten hat.

Der AR-4x enthält ein Tieftonsystem mit akustischer Membranrückstellung
(eine etwas abgeänderte Version des Tieftöners, wie er auch in anderen AR-Lautsprechern verwendet wird)
und einen Konuslautsprecher mit breitem Abstrahlwinkel für hohe Frequenzen.

Die Lautsprechersysteme, das Gehäuse und die Frequenzweiche werden mit der gleichen Sorgfalt hergestellt und geprüft wie alle anderen AR-Fabrikate.

Obwohl dieses Modell nicht ganz den außerordentlich großen Wiedergabebereich der übrigen Modelle erreicht, ist es diesen in bezug auf gleichmäßigen Verlauf des Frequenzganges und die natürliche, von Klangkolorierungen freie Wiedergabe ebenbürtig.

Wie für alle anderen AR-Lautsprecher, beträgt auch für das Modell AR-4x die Garantiezeit fünf Jahre ab Verkaufsdatum.



Acoustic Research International

24 Thorndike Street, Cambridge, Massachusetts 02141, USA

Europäische Niederlassung: Radiumweg 7, Amersfoort, Niederlande

Erhältlich bei folgenden Händlern der AERA*:

Aachen: Allo Pach; **Berlin:** Walter Arlt & Co., Tonhaus Corso; **Düsseldorf:** Funkhaus Evertz & Co., Radio Kürten; **Frankfurt:** Radio Diehl, Radio Hammer, Musikhaus Harz; **Hagen:** Radio Schilling; **Hamburg:** Radio Heimann, Hugo Sonnenberg; **Hannover:** Radio Heimann; **Karlsruhe:** Radio Freytag; **Kassel:** Heini Weber; **Krefeld:** Funkhaus Kamp; **Lübeck:** Radiohaus Lehmensiek; **Mannheim:** Phora-Wessendorf KG.; **Mönchengladbach:** Radio Steinmann KG.; **München:** Elektro-Egger, Radio RIM, Radio Schütze; **Stuttgart:** Radio Grüner; **Ulm:** Musikhaus Reisser; **Witten:** Funkhaus Kempf

LEAK

PRODUKTE
JETZT IN DEUTSCHLAND
BEI





Stereo 30 Plus | Stereo 70 | Stereofetic
Sandwich | Mini Sandwich

Wir interessieren uns für nähere Information

Name/Firma:

Adresse:

Ergebnisse unserer Messungen

a) Empfängerteil

Eingangsempfindlichkeit

für 26 dB Rauschspannungsabstand	3,0 μV
für 30 dB Rauschspannungsabstand	4,3 μV

Begrenzereinsatz 10 μV

Stereoeinsatzpunkt

bei eingeschalteter Stillabstimmung 50 μV

Übertragungsbereich

bei einer senderseitigen Preemphasis von 75 μs, entsprechend der US-Norm	20—14 000 Hz, —3 dB
bei einer senderseitigen Preemphasis von 50 μs, entsprechend der CCIR-Norm	20— 7 000 Hz, —3 dB 20—11 000 Hz, —5 dB

Klirrgrad

bei einer HF-Spannung von 1 mV, 40 kHz Hub und den Frequenzen

40 Hz	0,37 %
120 Hz	0,31 %
1 kHz	0,23 %
5 kHz	0,38 %

Signal-Rauschspannungsabstand

bei 1 mV an 240 Ohm, bezogen auf 40 kHz Hub

für Monobetrieb	54,5 dB
für Stereobetrieb	50,0 dB

Dämpfung des Pilottones 42,0 dB

Übersprechdämpfung

vor Phasenkorrektur bei

40 Hz	32,0 dB
1 kHz	30,0 dB
5 kHz	24,0 dB

nach Phasenkorrektur um ca. 2° bei

40 Hz	36,0 dB
1 kHz	37,0 dB
5 kHz	26,0 dB

Trennschärfe

für 300 kHz 34,0 dB

b) Verstärkerteil

Dauerton-Ausgangsleistung

bei 1 kHz

a_1) an 8 Ohm bei Modulation nur eines Kanales und U_{Netz} = 234 Volt 23,0 Watt/Kanal

a_2) an 8 Ohm bei Modulation beider Kanäle und U_{Netz} = 234 Volt 2 x 18,8 Watt

b) an 8 Ohm bei Modulation nur eines Kanales und U_{Netz} = 220 Volt 21,3 Watt/Kanal

c) bei U_{Netz} = 220 Volt und normgerechter Modulation beider Kanäle an:

4 Ohm	2 x 13 Watt
8 Ohm	2 x 18 Watt
16 Ohm	2 x 11,4 Watt

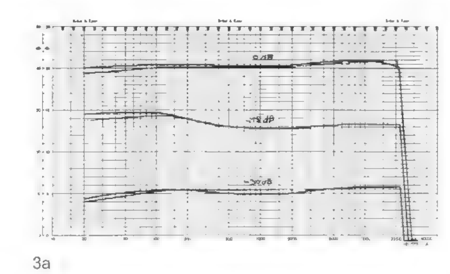
Übertragungsbereich, ab Eingang Aux 1

20—60 000 Hz, —3 dB

Frequenzgang

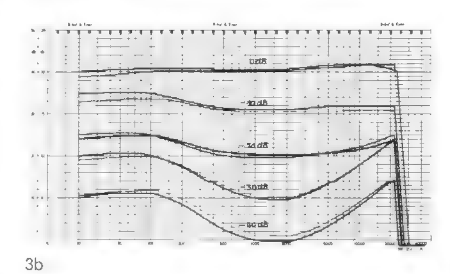
bezogen auf 1 kHz bei Einspeisung „Aux 1"

a) bei frequenzunabhängiger Lautstärkebeeinflussung und drei Dämpfungseinstellungen (0, —15, —30 dB) des Lautstärkereglers (Bild 3a)



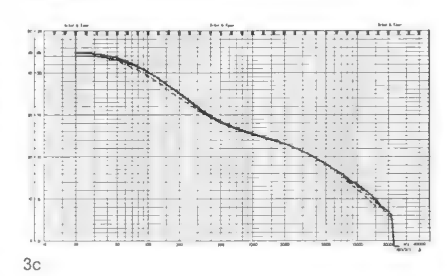
3a

b) bei eingeschalteter gehörrichtiger Lautstärkebeeinflussung und fünf Dämpfungseinstellungen (0, —10, —20, —30, —40 dB) des Lautstärkereglers (Bild 3b)



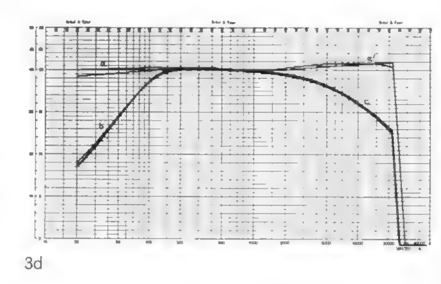
3b

c) bei Einspeisung am Eingang „Tonabnehmer, magnetisch" (Bild 3c)



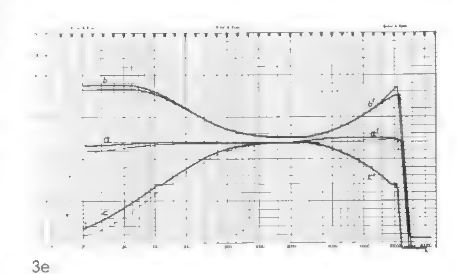
3c

d) bei Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers sowie eingeschaltetem Rumpel- und Rauschfilter (Bild 3d)



3d

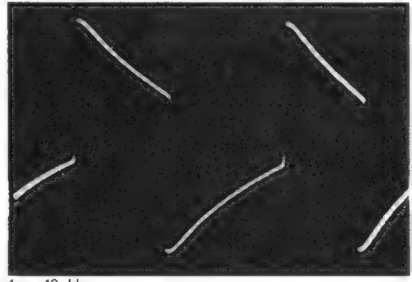
e) Wirkung der Tiefen- und Hohenregler (Bild 3e)



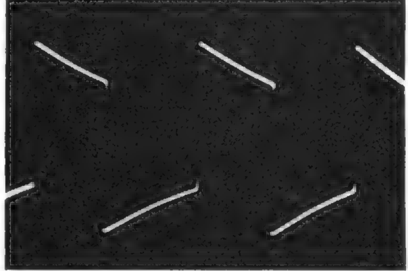
3e

Rechteckdurchlaß

für die Folgefrequenzen 40 Hz, 100 Hz, 1 kHz, 5 kHz und 10 kHz bei Einspeisung am Eingang Aux 1 (Bilder 4a bis 4e)



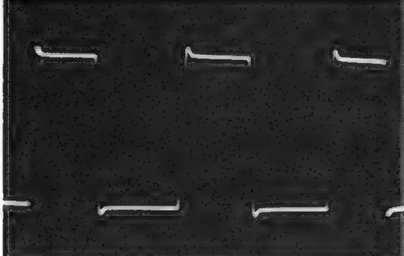
4a 40 Hz



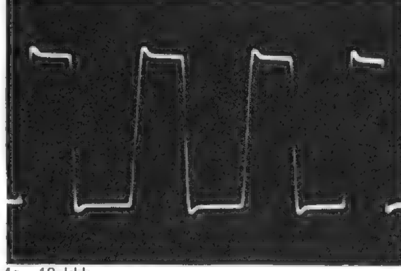
4b 100 Hz



4c 5 kHz



4d 5 kHz



4e 10 kHz

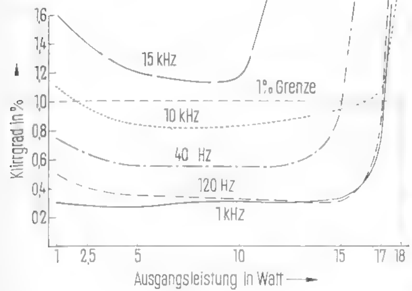
Eingangsempfindlichkeit

für Vollaussteuerung an 8 Ohm ≙ 2 x 18 Watt

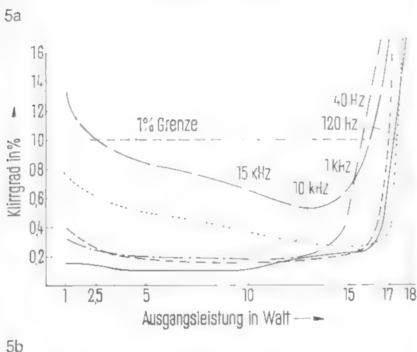
Tape Head	1,7 mV
Tonabnehmer, magnetisch	2,6 mV
Aux 1	154 mV
Aux 2	660 mV
Tape Monitor	160 mV

Klirrgrad

in Abhängigkeit von der Ausgangsleistung an 8 Ohm für den Frequenzbereich von 40 Hz bis 15 kHz im linken und rechten Kanal, gemessen bei U_{Netz} = 220 Volt (Bilder 5a und 5b)

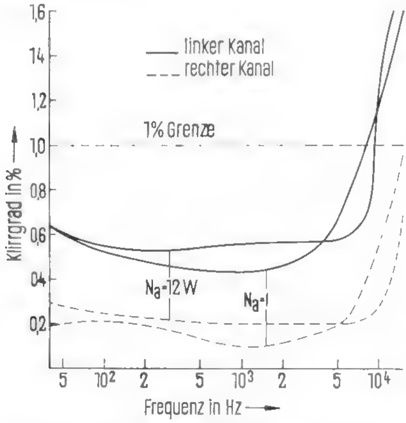


5a



5b

bei einer Ausgangsleistung von 2 x 12 W und 2 x 7,5 W an 4 Ohm für den Frequenzbereich von 40 Hz bis 15 kHz, gemessen bei U_{Netz} = 220 V (Bild 5c)



5c Das zweite mit einem vertikalen Strich verbundene Kurvenpaar entspricht einer Ausgangsleistung von 7,5 Watt

Übersprechdämpfung

bei:	von links nach rechts	von rechts nach links
40 Hz	57,3 dB	58,0 dB
1 kHz	40,0 dB	55,0 dB
5 kHz	30,0 dB	47,0 dB
10 kHz	26,2 dB	42,0 dB

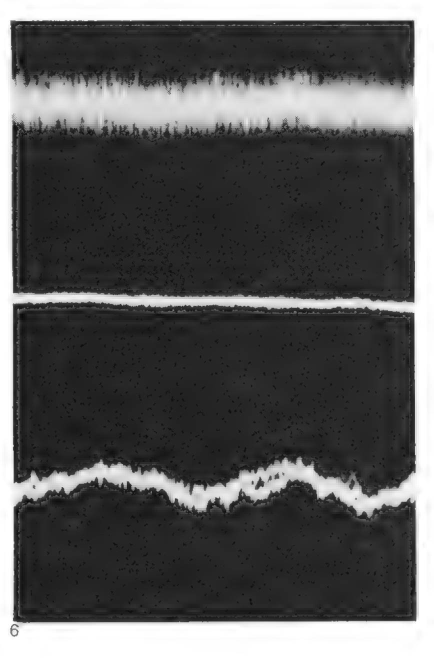
Signal-Fremdspannungsabstand

bezogen auf Vollaussteuerung = 2 x 18 W an 8 Ohm

Aux 1 und Aux 2	65 dB / 67 dB
Tape Monitor	78 dB / 78 dB
magn. Tonabnehmer	64 dB / 65 dB
Tape Head	59 dB / 62 dB

bezogen auf 50 mW/Kanal an 8 Ohm gem. DIN 45500, Blatt 6, Ziffer 2.5.

Aux 1 und Aux 2	51 dB / 54 dB
Tape Monitor	52 dB / 56 dB
magn. Tonabnehmer	51 dB / 54 dB
Tape Head	50 dB / 54 dB



6

Fremdspannung am Verstärkerausgang

oberes Oszillogramm:

Fremdspannung (Rauschen) bei geschaltetem Eingang „Aux 1", einem Meßabschluß von 100 kOhm, 1000 pF parallel und voll geöffnetem Lautstärkeregler

mittleres Oszillogramm:

Fremdspannung bei geschaltetem Eingang „Tape Monitor", einem Meßabschluß von 3 kOhm und voll geöffnetem Lautstärkeregler

unteres Oszillogramm:

Fremdspannung (Brumm- und Rauschanteile) bei geschaltetem Eingang „magn. Tonabnehmer", einem Meßabschluß von 1 kOhm und voll geöffnetem Lautstärkeregler

Pegelunterschied zwischen Vollast und Leerlauf an den Ausgangsklemmen

bei 4 Ohm	bei 8 Ohm
2,0 dB	1,0 dB

Kommentar zu unseren Meß- und Untersuchungsergebnissen

a) Empfängerteil

Für den Empfängerteil des STA-701 nennt sein Hersteller nicht gerade viele Sollwerte. Leider ergibt der Vergleich unserer Meßergebnisse mit dieser spärlichen Datenangabe schon keine gute Übereinstimmung. Die Solleingangsempfindlichkeit wurde von dem untersuchten Gerät ebensowenig erreicht wie die Übersprechdämpfung. Ursache für die gegenüber den Herstellerangaben schlechtere Übersprechdämpfung ist der nicht exakte Phasenabgleich des STA-701 Decoders. Der an sich schon knappe Sollwert für die Spiegelfrequenzunterdrückung wurde ebenfalls nicht ganz eingehalten. Mit einer Dämpfung von nur 35 dB für 300 kHz Frequenzabstand kann die Trennschärfe bestenfalls nur als gerade befriedigend bezeichnet werden.

In mehreren Testberichten über Tuner aus der amerikanischen und japanischen Fertigung wurde bereits darauf hingewiesen, daß man von diesen — wegen der von der intereuropäischen Norm abweichenden Sender-/Empfänger-Höhenentzerrung — keinen bis in die höchsten Höhen linear verlaufenden Empfangsfrequenzgang erwarten kann. Daß aber schon für 7 kHz eine Dämpfung von 3 dB und für 11 kHz eine solche von 5 dB entsteht, muß nicht sein und ist qualitativ völlig unbefriedigend.

Will man die vorgenannte Dämpfung durch eine entsprechende Höhenanhebung im Verstärkerteil wieder ausgleichen, so nimmt gleichzeitig das Rauschen zu, d. h. der Signal-Rauschspannungsabstand wird deutlich kleiner. Lediglich die von uns ermittelten Werte für den Klirrgrad des Empfängers, der Fremdspannungsabstand bei Lineareinstellung und die Dämpfung der Pilotton-Fremdspannung sind als gut zu bezeichnen. Die bei den Empfangsversuchen erzielten Resultate decken sich völlig mit unseren Meßergebnissen. Im UKW-Bereich wurden bei abgeschalteter Stillabstimmung acht Sender bei monauralem Betrieb und vier weitere stereofon an einer Behelfsantenne gut gehört. Ein Mono- und drei Stereosender konnten unter den vorgenannten Bedingungen noch mit Rauschen empfangen werden. Gegenüber anderen, unter gleichen Orts- und Antennenbedingungen getesteten Geräten ist die Zahl der empfangenen Sender als ziemlich gering zu bezeichnen. Außerdem machten sich bereits an der Behelfsantenne — im Gegensatz zu anderen Geräten — Trennschärfeschwierigkeiten bemerkbar. Deren Ursache beruhte jedoch nicht auf einem zu geringen Frequenzabstand (100 kHz) zwischen zwei Sendern. Des weiteren fehlte der Wiedergabe bei frequenzlinear eingestelltem Verstärkerteil die sonst gewohnte Brillanz.

b) Verstärkerteil

Bei Stereoverstärkern werden auch während monauraler Wiedergabe durchweg beide Kanäle moduliert. Daher gelten die Daten für Ausgangsleistung und Klirrgrad auch bei führenden amerikanischen und japanischen Herstellern stets für die gleichzeitige Modulation beider Kanäle. Wird, wie beim STA-701, die maximal erreichbare Ausgangsleistung und vermutlich auch der Klirrgrad nur bei Modulation von je einem Kanal genannt, so hat eine derartige Aussage primär Propagandacharakter.

Vom Verstärkerteil des STA-701 wird der für Vollaussteuerung im Datenblatt genannte Klirrgradwert von weniger als 0,8 % in beiden Kanälen deutlich überschritten. Beim Klirrgradverlauf ist weiterhin zu beanstanden, daß er bei kleineren Ausgangsleistungen zum Teil wieder stark ansteigt und im linken Kanal die von der DIN 45500 gesetzte 1 %-Grenze überschreitet. Die Ursache hierfür ist in der Verwendung der Treibertransformatoren und der hieraus resultierenden relativ geringen Endstufen-Gegenkopplung zu suchen. Aus dem gleichen Grunde weist der STA-701-Verstärker, im Vergleich zu modernen Transistorgeräten, zwischen Vollast und Leerlauf einen ziemlich großen Pegelunterschied auf. Für den Betrieb mit 4-Ohm-Lautsprechern ist die STA-701-Endstufe ebenfalls wenig geeignet, weil der Klirrgrad im Bereich der Höhen schon bei verhältnismäßig niedrigen Ausgangsleistungen der 1 %-Grenze nahekommt. Bei Mittenstellung des Tiefen- und Höhenreglers sowie teilweise geschlossenem Lautstärkeregler entspricht der Verstärkerfrequenzgang ebenfalls nicht den Toleranzbedingungen der DIN 45500. Keinen prinzipiellen Grund zur Beanstandung liefert die mögliche gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung. Der Verlauf der Tonabnehmer-Entzerrerkurve liegt mit Sicherheit im Bereich des zulässigen Toleranzfeldes. Zu loben ist weiterhin der bei den niederpegeligen Eingangsanschlüssen gegebene gute Fremdspannungsabstand. Der Tonband-Monitoreingang ist nur dann zum Anschluß eines Magnettongerätes geeignet, wenn dessen Quellwiderstand den Wert von 2,5 kOhm nicht wesentlich übersteigt. Der Grund hierfür liegt bei dem mit 24 kOhm sehr niederohmigen Eingangswiderstand dieses Anschlusses. Bei der Tiefen- und Höhenregelung wird der vom Hersteller genannte Wert nicht erreicht. Dennoch genügt die mögliche Frequenzganganhebung oder Absenkung den üblichen Betriebsanforderungen. Eindeutig ungünstig ist der frühe Einsatz des Rumpel- und Rauschfilters sowie die mit maximal 6 dB/Oktave viel zu geringe Dämpfungssteilheit des Rauschfilters. Die Übersprechdämpfung vom linken zum rechten Kanal entspricht zwischen 1 kHz und 5 kHz den Mindestanforderungen der DIN 45500. Bei 10 kHz hingegen wird der hierfür geforderte Mindestwert nicht mehr erreicht. Die Übersprechdämpfung in der Gegenrichtung ist gut.

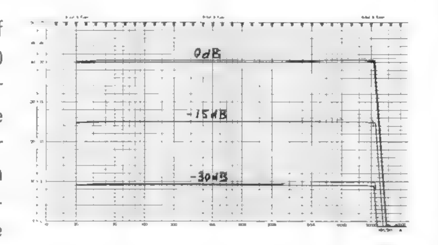
Zusammenfassung

Der Empfangsteil des untersuchten Nikko Empfänger-Verstärkers STA-701 entspricht in bezug auf Bedienungsbequemlichkeit, Eingangsempfindlichkeit und Trennschärfe nicht den Vorstellungen eines Gerätes der gehobenen Preisklasse. Bei der für Europa genormten senderseitigen Höhenentzerrung erfüllt der Empfangsfrequenzgang nicht die Mindesforderungen der DIN 45500. Das gleiche gilt für einige wesentliche Übertragungsdaten des Verstärkerteiles. Insgesamt überwiegen die Schwächen dieses Gerätes beim Vergleich mit seinen guten Details. Klammert man bei der Gesamtbewertung den für die hiesigen Verhältnisse nicht benötigten Tape-Head-Eingang sowie das in seinem Kurvenverlauf ungünstige Rauschfilter aus, so findet man für vergleichbaren Verkaufspreis eine Reihe in ihrer Gesamtkonzeption und -leistung besserer Steuergeräte, die die Mindestforderungen der DIN 45500 sicher erfüllen bzw. übertreffen.

Di.

Berichtigung

Ein aufmerksamer Leser wies uns auf folgenden Fehler im Test des Saba 8080 (Heft 11/69) hin: In der Darstellung der Ergebnisse unserer Messungen wurde als Bild 3 der Frequenzgang des Fisher 500 TX abgebildet. Den entsprechenden Schrieb des Saba 8080 zeigt nebenstehendens Bild. Außerdem wurden die Rechteckdurchgänge Impulsfolgefrequenz 5 kHz und 10 kHz vertauscht. Auf S. 892 muß es unter Fremdspannungsabstand Tonband-Eingänge und Phono-magn. 58 bzw. 56 dB bei 2 x 80 **mW** heißen.



Frequenzgang des Saba 8080 entsprechend Bild 3 auf S. 890, Heft 11/90

Schallplatten
kritisch besprochen

Alfred Beaujean
Kurt Blaukopf
Christoph Borek
Karl Breh
Jacques Delalande
Ulrich Dibelius
Heinz Grunwald
Gerhard R. Koch
Herbert Lindenberger
Manfred Reichert
Ulrich Schreiber
Diether Steppuhn

Inhalt

Sammelprogramme

Eingetroffene Schallplatten

vom 1. bis 30. November 1969

Ariola-eurodisc

M. Bjeschu singt Arien von Verdi und Puccini; Das Orchester des Bolschoi-Theaters Moskau / B. Khaikin; 79 591 KR

Das große G.-Gershwin-Album; Rhapsody in Blue · Ein Amerikaner in Paris · Concerto in F · Ouvertüre zu Porgy and Bess; L. Winters; Das RIAS-Orchester / H. Carste; 78 337 XK

● A. Dvořák: Trio e-moll, op. 90 für Klavier, Violine und Violoncello „Dumky-Trio"; Das David-Oistrach-Trio; 78 419 ZK Melodia **(3, 9, Duplo-Sound, DM 10,—)**

● A. Glasunow: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 f-moll, op. 92; S. Richter; Das Moskauer Sinfonische Orchester / K. Kondraschin; K. Szymanowski: Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-moll, op. 35; D. Oistrach; die Leningrader Philharmonie / K. Sanderling; 79 843 ZK Melodia **(3, 8, Duplo-Sound, DM 10.—)**

Goldene Saimme; Großer Gala-Abend der Oper; E. Köth · Chr. Ludwig · W. Berry · F. Wunderlich · G. Frick u. v. a. m.) 79 915 XR

Illusionen; S. Geszty singt internationale Walzer; Die Berliner Symphoniker / R. Stolz; 79 953 IU

● Mendelssohn Bartholdy: Konzert für Violine und Orchester e-moll, op. 64; S. Prokofieff: Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-dur, op. 19; D. Oistrach; Das Große Rundfunk-Symphonieorchester der UdSSR / K. Kondraschin; 78 439 ZK Melodia **(4,9, Duplo-Sound, DM 10.—)**

M. Mussorgsky: Boris Godunow; Gesamtaufnahme in russ. Sprache; I. Petrow; Originalaufnahme des Bolschoi-Theaters Moskau; 78 701 XR

H. Prey singt die große französische Oper des 19. Jhdt.; Arien und Szenen aus Margarethe · Afrikanerin · Mignon; 79 587 KR

H. Prey singt die schönsten Melodien des J. Offenbach; Die Berliner Symphoniker / W. Schmidt-Boelcke; 79 589 IE

● D. Schostakowitsch: Konzert für Violine und Orchester a-moll, op. 99; D. Oistrach; Die Leningrader Phiharmonie / J. Mrawinskij; 79 829 ZK Melodia **(4,7, Duplo-Sound DM 10.—)**

● F. Schubert: Trio Nr. 2 Es-dur, op. 100 für Klavier, Violine und Violoncello; Das David-Oistrach-Trio; 78 423 ZK Melodia **(4,9, Duplo-Sound DM 10.—)**

Stille, unbekannte Taiga; Der Sibirische Volkschor singt Lieder seiner Heimat; 78 033 IU

Bärenreiter

J. S. Bach: Solokantaten; Bach-Collegium Stuttgart / H. Rilling; 651 224 Cantate
Die Bergrede; Dokumentaraufnahme in der Markuskirche zu Stuttgart; 657 610 Cantate
R. Kelterborn: Instrumentalwerke; Ch. Dobler, Klavier • U. Burkhard, Flöte • H. R. Stalder, Klarinette; BM 30 SL 1533
Kommt, lasset uns anbeten; Alte und neue Musik im Gottesdienst; Motettenchor Pforzheim / R. Schweizer; 657 609 Cantate
F. Liszt: Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" • Präludium und Fuge über den Namen BACH; A. de Klerk an der Orgel der St.-Bavo-Kirche zu Haarlem; 657 608 Cantate
Neue geistliche Musik; Werke von Penderecki, Kelterborn • Klebe • Vokalensemble Kassel • K. M. Ziegler • G. Schneider; 658 225 Cantate
F. Schubert: Sonate Nr. 11 f-moll, D 625 und 505 • Sonate Nr. 16 a-moll, D 845; N. Lee, Klavier; MB 866 A Valois
F. Schubert: Sonate Nr. 15 C-dur, D 840 • Sonate Nr. 17 D-dur, D 850; N. Lee, Klavier; MB 867 A Valois
F. Schubert: Sonate Nr. 18 G-dur, op. 78, D 894 • Sonate Nr. 19 c-moll, D 958; N. Lee, Klavier; MB 868 A Valois
F. Schubert: Sonate Nr. 20 A-dur, D 959 • Sonate Nr. 14 a-moll, op. 143, D 784; MB 869 A Valois
F. Schubert: Sonate Nr. 21 B-dur, D 960 • Sonate Nr. 13 A-dur, op. 120, D 664; MB 870 A Valois

CBS

W. Carlos und „Der wohltemperierte Synthesizer"; Barock Revolution II mit Werken von Bach • Monteverdi • Scarlatti • Händel; S 63 656

Concert Hall

Arriaga: Streichquartette Nr. 1 d-moll • Nr. 2 A-dur; Das Genfer-Quartett; SMS 2603
J. S. Bach: Das wohltemperierte Klavier; Ch. Jaccottet, Cembalo; SMS 2596
J. S. Bach: Weihnachts-Oratorium; H. Harper • R. Hesse • K. Equiluz; Wiener Kammerchor; Das Österreichische Symphonie-Orchester Wien / H. Swarowsky; SMS 2585
L. v. Beethoven: Tripelkonzert; C. Helffer • I. Ozim • A. Natola; Das Österreichische Symphonie-Orchester / H. Wallberg; SMS 2594
H. Berlioz: L'enfance du Christ; Oratorien-Chor von ORTF; National-Orchester / J. Martinon; SMS 2612
F. Couperin: Les fastes de la grande et ancienne ménestrandise • Pièces de violes avec la basse chiffrée • Cembalostücke; Ch. Jaccottet, Cembalo; M. Cervera, Viole de gambe; SMS 2601
C. Debussy: Klavierwerke; N. Magaloff; SMS 2578
M. Franck: Klavierquintett f-moll; C. Debussy: Sonate für Cello und Klavier; Warschauer Quintett; A. Parisot, Cello • L. Taylor, Klavier; SMS 2513
W. A. Mozart: Quintett für Klarinette und Streichquartett in A-dur, KV 581; C. M. v. Weber: Quintett für Klarinette und Streichquartett B-dur, op. 34; R. Gugolz, Klarinette; Das Genfer-Quartett; SMS 2599
F. Schubert: Lieder; I. Seefried; E. Werba, Klavier; SMS 2600
J. Strauß: Walzer und Polkas; Das Österreichische Symphonie-Orchester Wien / H. Wallberg; SMS 2595

Deutsche Grammophon Gesellschaft

P. Anders singt Arien von Mozart • Meyerbeer • Massenet • Donizetti • Nicolai; M. Raucheisen, Klavier; 88 018 Heliodor
Avantgarde Vol. 2; 643 541/46
L. v. Beethoven Edition: 9 Symphonien; Die Berliner Philharmoniker / H. v. Karajan; 643 600/7
L. v. Beethoven Edition: Die Konzerte; verschiedene Interpreten, Orchester und Dirigenten; 643 608/13
L. v. Beethoven: Sämtliche Streichquartette Streichquintett; Amadeus-Quartett mit C. Aronowitz; 643 617/27
Brecht & Weill: Die Dreigroschenoper; Gesamtaufnahme mit K. Baal • H. Clarin • F. J. Degenhardt • B. Drews • M. Held u. a.; Regie: H. Vock; Musikalische Leitung J. Last; 109 531
Die Niederländische Orgelschule; W. Retze Talsma, Orgel; 198 445
● A. Dvořák: Symphonie Nr. 7 d-moll, op. 70; Berliner Philharmoniker / F. Leitner. Slawische Rhapsodie As-dur, op. 45 Nr. 3; Bamberger Symphoniker / F. Lehmann; 89 844 Heliodor **(6, 10, Stereo-Transk. rauscht etwas, DM 10,—)**
● W. Furtwängler dirigiert A. Bruckner: Symphonie Nr. 9 d-moll; Berliner Philharmoniker; 88 019 Heliodor **(9, Mono, historisch, DM 10,—)**
● W. Furtwängler dirigiert Werke von Rossini • Weber • J. Strauß • Schubert • Brahms • Berlioz; Berliner Philharmoniker; 88 021 Heliodor **(9, Mono, historisch, DM 10,—)**
● J. Haydn: Die Jahreszeiten; RIAS-Kammerchor; Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale; RIAS-Symphonie-Orchester Berlin / F. Fricsay; 89 840/2 Heliodor **(6, 9, Stereo [3 Lps], DM 30,—)**
● Indische Sitarmusik; K. Kumar, Sitar • S. V. Patwardhan, Tabla • Rajaram, Tambura; 89 843 Heliodor **(7, 9, Stereo-Transk., DM 10,—)**
O. Lassus: Missa super Bella Afitrit' altera • 6 Motetten; Der Regensburger Domchor; Instrumentalensemble der Archiv Produktion / H. Schrems; 198 476
Theo Lingen: Ich bewundere . . .; 140 042
● W. A. Mozart: Symphonie Nr. 39 Es-dur, KV 543 • Symphonie Nr. 40 g-moll, KV 550; Orchester der Staatsoper Berlin / R. Strauss; 88 022 Heliodor **(9, Mono, historisch, DM 10,—)**
● C. A. Nielsen: Konzert für Violine und Orchester, op. 33 • Helios-Ouvertüre, op. 17; T. Varga, Violine; Königliches Orchester Kopenhagen / J. Semkow; 89 764 Heliodor **(7, 9, Stereo, DM 10,—)**
H. Schlusnus singt Lieder von Mahler • R. Strauss • Schubert • Brahms • Wolf; Das Symphonie-Orchester des Hessischen Rundfunks / W. Zillig; 88 020 Heliodor
F. Schubert: Lieder Vol. 1; D. Fischer-Dieskau • G. Moore, Klavier; 643 547/58

Electrola

● L. v. Beethoven: Fidelio; Chr. Ludwig • J. Vickers • G. Frick; Chor und Orchester der Londoner Philharmonie / O. Klemperer; C 063-00 559/61 **(8, 9, rauscht etwas, Rez.-Heft 4/63, DM 21,—)**
● A. Dvořák: Symphonie Nr. 9 e-moll, op. 59 „Aus der Neuen Welt" • Ouvertüre, op. 92 „Karnaval"; Das Philharmonie Orchester London / W. Sawallisch; C 053-00 650 **(8, 9, DM 16,—)**
N. Gedda singt F. Léhar; Das Symphonie-Orchester Graunke / W. Mattes; C 061-28 184
● E. Grieg: Klavierkonzert e-moll; R. Schumann: Klavierkonzert a-moll; I. Solomon, Klavier; Das Philharmonie Orchester London / H. Menges; C 053-00 154**(7, 8, rauscht etwas, Innenrillen A-Seite verklirrt, DM 16,—)**
F. Léhar: Der Zarewitsch — Großer Querschnitt; N. Gedda • R. Streich • H. Friedauer • U. Reichart; Das Symphonie-Orchester Graunke / W. Mattes; C 061-28 073
J. Massenet: Werther; V. de los Angeles • N. Gedda; Orchestre de Paris / G. Prêtre; SLS 945/3
W. A. Mozart: Konzert für Flöte und Orchester Nr. 1 G-dur, KV 313 • Konzert für Flöte und Orchester Nr. 2, KV 314 • Andante für Flöte und Orchester C-dur, KV 315; J.-P. Rampal, Flöte; Die Wiener Symphoniker / Th. Guschlbauer; C 065-28 204
W. A. Mozart: Symphonie Nr. 31 D-dur, KV 297 • Symphonie Nr. 41 C-dur, KV 551; Das Englische Kammerorchester / D. Barenboim; C 063-01 952
W. A. Mozart: 6 Sonaten für Cembalo und Flöte F-dur KV 13 • B-dur KV 15 • A-dur KV 12 • C-dur KV 14 • B-dur KV 10 • G-dur KV 11; R. Veyron-Lacroix; J.-P. Rampal; C 065-28 214
M. Ravel: Klavierkonzert G-dur; S. Rachmaninow: Klavierkonzert Nr. 4 g-moll; A. M. Michelangeli, Klavier; Das Philharmonie Orchester London / E. Gracis; C 053-00 140

Fono Verlagsgesellschaft

E. Carter: Acht Etüden und eine Fantasie für Holzbläser-Quartett; H. W. Henze: Quintett für Holzbläser; Das Dorian-Quintett; CE 31 016 Candide
● G. F. Händel: Wassermusik; Das Chikagoer Kammerorchester / D. Kober; TV 34 323 turnabout **(7, 9, DM 16,—)**
F. Liszt: Klaviermusik; L. Kentner, Klavier; TV 34 310 turnabout
C. Nielsen: Konzert für Klarinette und Orche-Klavierstücke, op. 3 • Humoresque Bagatelles, op. 11, Symphonische Suite für Klavier, op. 8 • Festpräludium für Klavier, D. F. 24 • A. S. Rasmussen, Klavier; Vox 5449
C. Nielsen: Klaviermusik; Suite op. 45 • Fünf ster, op. 57; Konzert für Flöte und Orchester; Ungarische Philharmonie / O. Maga; TV 34 261 turnabout
W. A. Mozart: 6 Sonaten für Flöte und Cembalo, KV 10—15; G. Hechtl, Flöte • B. Klien, Cembalo; TV 34 314 turnabout
R. Schumann: Spanisches Liederspiel; J. Brahms: Zigeunerlieder; Stephane Caillat-Quartett; TV 34 300 turnabout

Metronome Records

Judy Collins Recollections; EKS 74 055
J. Coltrane: My Favorite Things; J. Coltrane • M. Tyner • St. Davis • E. Jones; AS 128 006 Atlantic
Chick Corea: Tones for Joan's Bones; Ch. Corea • J. Farrell • W. Shaw jr. St. Swallos • J. Chambers; 2004 Vortex
Maxl Graf; Toni Sulzböck und seine Musikanten; HLP 10 256
Alexis Korner's all Stars; Blues Incorporated; SAM 700

MPS-Records

Konzerte galanter Zeit; Werke von C. Ph. E. Bach • Hertel • Fasch • Rechter • Hasse • Benda; 52 002
O. Peterson: Mellow Mood; Exclusively for my friends Vol. V; 15 221
O. Peterson: Motions & Emotions; 15 251
O. Peterson: Travellin' on; Exclusively for my friends Vol. VI; 15 222
The American Brass Quintett; 15 243
The Dexter Gordon / Slide Hampton Sextet: A Day in Copenhagen; 15 230

Pelca

J. S. Bach: Die Kunst der Fuge; J. E. Köhler an der Orgel von St. Wenzel zu Naumburg; PSR 41 003/4
B-A-C-H-Konzert (Hommage à Bach); J. S. Bach: Contrapunctus 18 unvollendet (B-A-C-H); E. Pepping: 2 Fugen über B-A-C-H; J. P. Sweelinck: Fantasia in b-a-c-h; R. Schumann: 2 Fugen über B-A-C-H; P. Hoffman an der Orgel der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche zu Berlin; PSR 40 527
J. S. Bach: Orgelmesse (Dritter Teil der „Klavier-Übung"); U.-K. Gross an der Orgel der St.-Magni-Kirche zu Braunschweig; PSR 41 001/2
Meister der Romantik; Werke von Franck • Brahms • Mendelssohn Bartholdy; M. Seebass an der Orgel in der Hauptkirche St. Marien zu Wolfenbüttel; PSR 40 529
Mit Reger durchs Jahr; Der Frankfurter Kantatenkreis / H. M. Hoffmann; PSR 40 526
Orgelmusik in der St.-Andreas-Kirche zu Hildesheim; R. Brunnert spielt auf der Beckerath-Orgel Werke von: Ch.-M. Widor • J. S. Bach • Reger • Pachelbel u. a.; PSR 40 519

Phonogram Tongesellschaft

J. S. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 2 F-dur, BWV 1047 • Italienisches Konzert F-dur • Suite für Orchester Nr. 2 h-moll; F. Gulda; Zürcher Kammerorchester / E. de Stoutz; AVRS 20 611 Amphora
A. Vivaldi: Die vier Jahreszeiten; Englisches Kammerorchester / H. Szeryng 88 444 DY
● P. I. Tschaikowsky: Nußknackersuite, op. 71a; Londoner Symphonie Orchester / A. Fistoulari, Dornröschen; Wiener Symphoniker / K. Ancerl, Schwanensee; Londoner Symphonie Orchester / P. Monteux; H 71 AX 220 **(8, 9, [2 Lps], DM 19,—)**

Schwann-Verlag

H. Gehlen: Jazzmesse 1966; A. Giebel; Der Düsseldorfer Musikverein / H. Schmidt; Orchester K. Edelhagen / K. Edelhagen; G. Klebe; 12-Ton-Messe 1966; E. Labusch; Die Niederländische Chorgemeinschaft / H. Schmidt

Teldec

L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 1 C-dur • Symphonie Nr. 8 F-dur; Bostoner Symphonie Orchester / E. Leinsdorf; SAR 22 083
L. v. Beethoven: Trio für Klavier, Violine und Violoncello Nr. 5 D-dur, op. 70,1, „Geistertrio" • Trio für Klavier, Violine und Violoncello Nr. 6 Es-dur, op. 70,2, Wiener Trio; SAT 22 520
J. Haydn: Ouvertüre D-dur • Konzert für Cembalo und Orchester D-dur; J. Chr. Bach: Konzert für Cembalo und Orchester A-dur; Academy of St. Martin-in-the-fields / N. Marriner; SAD 22 087
Z. Kodály: Háry János;
Erzähler: P. Ustinow; Londoner Symphonie Orchester / I. Kertesz; SET 399-400
F. Mendelssohn Bartholdy: Konzert für Violine und Orchester e-moll; A. Glasunow: Konzert für Violine und Orchester a-moll; K. A. Kulka; Warschauer National-Philharmonie / J. Katlevicz; SAT 22 518
W. A. Mozart: Freimaurermusik; W. Krenn • T. Krause; Edinburgher Festival Chor; G. Fischer, Klavier; Londoner Symphonie Orchester / I. Kertesz; SAD 22 086
M. Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung; C. Debussy: La Cathédrale engloutie; New Philharmonia Orchestra London / L. Stokowski; SAD 22 070
L. Price singt Opern- und Konzertarien von Mozart; Neues Philharmonie Orchester London / P. H. Adler; SAR 22 088
S. Rachmaninoff: Klaviersonate Nr. 1 d-moll, op. 28 • Klaviersonate Nr. 2 b-moll, op. 36; J. Ogdon, Klavier; LSC 3024
N. Rimsky Korssakoff: Scheherazade; E. Gruenberg; Londoner Symphonie Orchester / L. Stokowski; SAD 22 069
A. Schönberg: A Survivor From Warsaw; L. v. Beethoven: Symphonien 9 und 5; Das Bostoner Symphonie Orchester / E. Leinsdorf; LSC 7055/1—2
F. Schubert: Sonate Nr. 21 B-dur; A. Rubinstein; SAR 22 089
R. Strauss: Salome; R. Lewis • R. Resnik • M. Caballé • J. King u. v. a m.; Londoner Symphonie Orchester / E. Leinsdorf; LSC 7053
I. Strawinsky: Pulcinella-Suite • Apollon Musagéte; Academy of St. Martin-in-the-fields / N. Marriner; SAD 22 080
R. Wagner: Der Ring des Nibelungen — Auszüge; Londoner Symphonie Orchester / L. Stokowski; SAD 22 073 **(10, 10, Phase 4 Stereo, Rez.-Heft 10/67, DM 19,—)**

Wagenbach-Verlag

Quartplatte 1: Acht Autoren lesen aus ihren Quartheften; W. Biermann - J. Bobrowski • F. C. Delius • E. Fried • J. B. Fuchs • St. Hermlin • J. Lind • Ch. Meckel
Quartplatte 2: Laut und Luise; E. Jandl liest Sprechgedichte
Quartplatte 3: W. Biermann: 4 neue Lieder
Quartplatte 4: Wolf Biermann Chausseestraße 131
Quartplatte 5: Nachrichten aus Berlin V. v. Törne • F. C. Delius • Ch. Meckel • G. B. Fuchs • R. W. Schnell

● Die mit diesem Zeichen hervorgehobenen Platten werden als sogenannte Billigpreis-Platten nicht besprochen, sondern nur in der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt.

Symphonische Musik

J. Haydn (1732 bis 1809)

Sinfonien D-dur „L'Imperiale" Hob. I/53, C-dur „La Roxelane" Hob. I/63, A-dur „Tempora mutantur" Hob. I/64; Ouvertüren „Orfeo ed Euridice" Hob. I/3, D-dur Hob. Ia/4, „L'incontro improvviso" Hob. Ia/6; Concerto G-dur für Violine und Streicher Hob. VIIa/4; Konzert Es-dur für zwei Hörner und Orchester Hob. deest; Concerto D-dur für Violoncello und Streicher Hob. VIIb/4

Eduard Melkus, Violine; Erich Penzel und Walter Lexutt, Horn; Claude Starck, Violoncello; Cappella Academica Wien, Kölner Kammerorchester, Dirigent Helmut Müller-Brühl

Schwann Stereo VMS 5001/3

Subskriptionspreis 42.– DM, später 63.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Unter dem Goethe-Motto „Das Esterhazysche Feenreich" stellte Schwann aus bereits auf Einzelplatten erschienenen Haydn-Aufnahmen diese Dreiplatten-Kassette zusammen und stattete sie mit einem stilvoll illustrierten, von Carl de Nys verfaßten, instruktiven Kommentar aus.

Künstlerischer Schwerpunkt dieser Esterhazy-Musiken sind die drei Sinfonien aus den siebziger Jahren, mit Ausnahme von L'Imperiale Ersteinspielungen. Sie zeigen Haydn auf der Höhe kühnen sinfonischen Experimentierens. Ihre melodische Fülle, formale Vielgestaltigkeit, ihr Ausdrucksreichtum und ihre zahlreichen musikalischen Überraschungen machen sie mindestens so reizvoll wie die bekannteren Pariser und Londoner Spätsinfonien. Helmut Müller-Brühl musiziert sie mit seinem Kölner Kammerorchester, an dessen Bläser- und z. T. auch Streicherpulten Solisten der beiden Kölner Sinfonieorchester des WDR und des Gürzenich sitzen, ungemein lebendig und farbig. Die klein besetzte, aber intensiv spielende Streichergruppe gewährleistet eine stilgerechte Klangrelation zu den ihre Individualität wahrenden Bläsern. Kammermusikalische Transparenz geht Hand in Hand mit energischem sinfonischem Zug und warmem Espressivo. Das besondere Spezifikum Müller-Brühls, zupackende Impulsivität mit größter Sorgfalt der Phrasierung, der Artikulation und der Dynamik zu verbinden, das seinen Konzerten ihr unverwechselbares Gepräge gibt, geht auch vor dem Studiomikrophon nicht verloren. Streiten läßt sich allenfalls über die aus zwei verschiedenen Fassungen des Werkes zusammengesetzte Darstellung von „La Roxelane". Nicht aus philologischen Gründen, sondern aus klanglichen: die im Menuett plötzlich auftretenden zwei Trompeten wirken innerhalb des ansonsten ohne Trompeten auskommenden Stückes als Fremdkörper.

Daß angesichts des Höhenfluges dieser Sinfonien ein so unpersönliches, von ständigen Sequenzierungen lebendes, formal mit seinen abgegrenzten Soloteilen noch ganz dem späten Barock verpflichtetes Stück wie das Cellokonzert D-dur im Jahre 1772 entstanden sein soll, wie Hoboken meint, ist mehr als unwahrscheinlich. Es ist unter den drei hier aufgenommenen Konzerten jedenfalls das schwächste. Claude Starck spielt es mit etwas topfigem Ton, aber souverän in der Bewältigung der zum Teil erheblichen technischen Schwierigkeiten.

Umstritten ist die Authentizität des Konzertes für zwei Hörner, das erst 1954 in einer alten Abschrift auf Schloß Harburg wiedergefunden wurde. Wenn es, wie sein Entdecker Carl de Nys vermutet, wirklich im letzten oder vorletzten Dezennium des 18. Jahrhunderts komponiert wurde, dürfte es schwerlich von Haydn stammen, dessen musikalische Handschrift in den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens unverwechselbar war. Von dieser unverwechselbaren Individualität ist jedoch in diesem Konzert nirgends die Rede, trägt doch weder die Thematik noch die „Arbeit" spezifische Züge des reifen Haydn. Die von anderen Haydn-Forschern vermutete Autorschaft des böhmischen Komponisten Rosetti, die auch durch den Fundort gestützt wird, dürfte deshalb wahrscheinlicher sein. Die Wiedergabe des sehr anspruchsvollen, in technischer Beziehung über Mozarts Hornkonzerte weit hinausgehenden Soloparts ist ausgezeichnet, wenngleich eine leichte Überlegenheit Penzels kaum zu überhören ist, was die Eleganz des virtuosen Spiels angeht.

Das technisch mit den Tageszeiten-Sinfonien von 1761 zusammenhängende Violinkonzert für Tomasini findet seinen musikalischen Höhepunkt im ungemein reizvollen, empfindsamen, kantabel ausschwingenden Adagio. Melkus spielt mit warmem, edlem Ton, sehr locker und virtuos in den Ecksätzen, schön aussingend im Mittelsatz. Die Cappella Academica Wien begleitet stilvoll und lebendig.

Für die drei Ouvertüren, unter denen die mit Haydns letzter Oper um den Orpheus-Stoff in Verbindung gebrachte von 1794 besonders bedeutend und ausdrucksstark ist, zeichnet wieder Müller-Brühl verantwortlich.

Alles in allem bietet die Kassette einen fesselnden Querschnitt durch das „Musikleben" auf Schloß Esterhaz zur Zeit Nikolaus des Prachtliebenden, der von der Gebrauchsmusik bis zum sinfonischen Meisterwerk reicht. Daß auch im Falle der schwächeren Konzerte das Interesse des Hörers nicht im Bereich des Historisch-Didaktischen hängenbleibt, ist den in jeder Phase lebendigen und gespannten Wiedergaben zu danken.

Der Klang der Platten ist gut und ausgewogen. Der Geräuschpegel könnte freilich niedriger sein (3 b M Heco B 230/8) A. B.

W. A. Mozart (1756 bis 1791)

Sämtliche 46 Sinfonien

Berliner Philharmoniker, Dirigent Karl Böhm

DGG Stereo 643 521/35 195.– DM

Interpretation:	7–10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Das Geschenk, das sich Karl Böhm zu seinem 75. Geburtstag selber machte, ist nicht ganz so spektakulär, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Die sieben letzten Sinfonien, also ab KV 338, hat er bereits früher mit den Berliner Philharmonikern für die DGG eingespielt, außerdem die Es-dur-Sinfonie KV 184, die D-dur-Sinfonie KV 297 (Pariser) und die G-dur-Sinfonie KV 318. Diese älteren Aufnahmen wurden denn auch in die Kassette übernommen. Neu sind also im wesentlichen die sinfonischen Frühwerke Mozarts.

Die Schallplatte hat sich ihrer ohnehin erst recht spät angenommen. Eigentlich spülte die Barock-Welle sie als ihre allerspätesten Schätze an Land, nachdem der Konzertsaal, von wenigen Ausnahmen wie KV 183 (g-moll) oder KV 201 (A-dur) abgesehen, nie Notiz von ihnen genommen hat. Noch zu Beginn dieses Jahres war Mozarts sinfonisches Oeuvre im Bielefelder Katalog nicht lückenlos vertreten. Was übrigens für Haydn heute noch gilt, obwohl dessen „mittlere" Sinfonien (etwa ab Nr. 30) für die Entwicklung der Gattung weit bedeutungsvoller sind als die Mehrzahl der Salzburger Sinfonien Mozarts, ja sich im Falle Haydn sogar noch fast unbekannte Meisterwerke entdecken lassen.

Mozart hat nicht, wie Haydn, mit der Sinfonie bewußt experimentiert. Die Stücke des Acht- bis Fünfzehnjährigen sind häufig Nebenprodukte der Reisen des „Wunderkindes", das in erster Linie auf Opernruhm aus war. Natürlich findet sich angesichts von Mozarts phänomenaler Frühreife auch unter diesen nach den Vorbildern der Joh. Chr. Bach, der Mannheimer, der Italiener wie Sammartini oder späterhin der älteren Wiener wie Wagenseil und Monn gearbeiteten Sinfonien viel Individuelles und ob dieser Individualität Liebenswertes. Der Einfluß der italienischen Opernouvertüre einerseits und des Divertimento andererseits führt zu reizvollen Mischformen. Dennoch beweist ein Fall wie derjenige der beiden sog. Lambacher Sinfonien, wie schwer es bei diesen Frühwerken vielfach ist, Mozarts eigene Handschrift eindeutig zu identifizieren. Böhm hat sie denn auch vorsichtshalber beide eingespielt, es dem Hörer überlassend, welche er Wolfgang Amadeus und welche er Vater Leopold zuschreiben will. Wobei der Hörer dann sehr schnell merkt, daß die die bisherigen Zuschreibungen umkehrende Theorie, für die Kommentarverfasser Heinz Becker plädiert, auch nicht einleuchtend ist.

Im übrigen hat sich Böhm an das Gesicherte gehalten. Es fehlen in dieser Kassette also KV 17, die heute als unecht angesehen wird, sowie die beiden in ihrer Echtheit bestrittenen B-dur-Sinfonien KV 214 und 216 Anh. KV 161 wurde fortgelassen, wohl weil die beiden ersten Sätze identisch sind mit der italienischen Ouvertüre KV 126 „Il sogno di Scipione". Dagegen wurde KV 81 aufgenommen, obwohl auch hier Leopold vielfach als Autor angenommen wird. Fortgelassen wurden auch die vor einigen Jahren von Haußwald herausgegebenen D-dur-Sinfonien KV 248 c und 320 g, die Auszüge aus Serenaden darstellen, allerdings ungemein reizvoll sind, wie die Einspielungen unter Müller-Brühl beweisen.

Bei allem Kredit, den Böhm als Mozart-Dirigent zu Recht genießt, ist das Vergnügen an manchen seiner Darstellungen der Frühwerke – 41 von den 47 in der Kassette vereinigten Sinfonien schrieb Mozart im Alter von unter 24 Jahren; im Falle von 37 Werken war er jünger als 18 Jahre – nicht ganz ungetrübt. Natürlich bewährt sich seine genaue Stilkenntnis immer wieder, ist sein musikalischer Charme, der sich vor allem in der Natürlichkeit der Phrasierung, in der Kantabilität lyrischen Ausmusizierens und in der geistvoll-pointierten Rhythmik niederschlägt, unwiderstehlich. Wie schön artikuliert Böhm z. B. im Mittelsatz von KV 16 die zunächst so schematisch erscheinenden Baß-Ostinati, wie feurig kommt das Opern-Brio der Ouvertüren-Sinfonie KV 181 heraus, wie quirlend die Italianità des Finale aus KV 200. Man könnte diese Beispiele beliebig

fortsetzen. Wohlgemerkt: das interpretatorische Niveau dieser 15 Platten ist in jeder Phase so respektabel, wie man es erwarten muß, wenn ein Böhm musiziert. Wenn man dennoch nicht immer glücklich ist beim Abhören dieser Produktion, so liegt dies daran, daß Böhm auch im Falle der unschuldigsten Frühwerke nicht vom „Sinfoniker“ loskommt. Er beleuchtet – cum grano salis – das für London geschriebene Stück des Acht- oder Neunjährigen quasi von der Jupiter-Sinfonie her. Man spürt, daß der große Pultstar, dessen Darstellungen der Mozartschen Spätsinfonien längst standardisierten Weltruhm genießen, erst auf dem Umweg über das Philharmonische Konzert zum jungen Mozart gelangte. Seinem eigenen Geständnis zufolge hat er viele dieser Frühsinfonien für diese Kassette zum ersten Male überhaupt dirigiert. Und so kommt es denn, daß z. B. Neville Marriner mit seiner hervorragenden Londoner Academy of St. Martin-in-the-fields die Sinfonien Nr. 13 bis 16 (KV 112, 114, 124, 128) weit lebendiger, agiler, klangtransparenter musiziert als Böhm mit seinem philharmonischen Apparat. Diese Frühsinfonien haben weitgehend kammerorchestralen Charakter, nicht nur was die Relation von Bläsern und Streichern betrifft, auch was die Faktur der Musik angeht. Das wird bei Böhm nicht immer deutlich. Und so kann es denn passieren, daß selbst Barshais Moskauer Mozart, der sicherlich nicht das Nonplusultra an Eleganz und Geschmeidigkeit darstellt, hie und da dem Böhmschen überlegen ist, etwa im Falle des Mittelsatzes von KV 182, dessen harmlos-hübsches Grazioso-Rokoko Barshai natürlicher trifft als Böhm, der seinem Hang zu weichem Aussingen hier zu sehr nachgibt. Es ist, wie gesagt, trotz der reduzierten Besetzung, mit der die Berliner Philharmoniker spielen, immer noch zuviel „Sinfonieorchester“ in diesen Darstellungen der Frühsinfonien.

Natürlich gibt es Gegenbeispiele. Schöner als Böhm die bekannte A-dur-Sinfonie KV 201 spielen läßt – den Kopfsatz nicht in Allabreve-Stromlinie, sondern in charmant ausmusizierten Vierteln, mit herrlich lebendig phrasierten Mittelstimmen – kann man das Werk von niemandem hören. Auch das glänzende KV 130 mit dem großen, die Hörner exponierenden Finale und den kühnen harmonischen Rückungen im Menuett-Trio hat bei ihm viel Farbe und musikantischen Schwung. Wobei die orchestrale Differenzierungskunst der Berliner wahre Triumphe feiert.

Seltsam indifferent ist Böhms Verhältnis zu den beiden g-moll-Sinfonien. Im Falle der erstaunlich frühreifen KV 183 spürt man nichts von jener unterschwelligen Erregung, die etwa bei Klemperer so eindrucksvoll herauskommt und die doch für dieses Werk so charakteristisch ist. Das bleibt alles recht glatt und berührt im Finale sogar den Bereich des Behäbigen. Das gilt im gleichen Maße für Böhms Wiedergabe der „großen“ g-moll-Sinfonie KV 550, deren Andante allzu weich artikuliert und deren Finale recht harmlos erscheint.
Im übrigen braucht auf die Spätsinfonien in diesem Rahmen nicht detailliert eingegangen zu werden, da es sich, wie gesagt, nicht um Neuaufnahmen handelt. Die Prager Sinfonie KV 504 ist von eindringlicher Größe der Konzeption. Vollendet schön wird im ersten Satz die Kontrastierung der beiden Hauptthemen in die sinfonische Totale eingebracht. Auffallend ist die vollendete Klangbalance zwischen Streichern und Bläsern. Im Falle der Haffner-Sinfonie KV 385 bleibt das Serenadenhafte, Luzide und Lockere gegenüber dem Sinfonisch-Gewichtigen, das bei Bruno Walter hier so entscheidend ist, erhalten. Insbesondere das Finale ist betont leichtgewichtig angelegt, elegant in der Artikulation, federnd in der locker geführten Rhythmik. Zu den Höhepunkten der Kassette gehört auch die große Es-dur-Sinfonie KV 543, während die innere Größe der Jupiter-Architektur bei Bruno Walter weit eindrucksvoller Ereignis wird.
Ein Wort noch über die Wiederholungen, die höchst willkürlich gehandhabt werden, was vermutlich nicht auf Böhm, sondern auf die Schneidetechnik und ihre Plattenseiten-Mathematik zurückzuführen ist. So wurde die Haffner-Sinfonie auf 3/4-Seite gequetscht, was in allen Sätzen, mit Ausnahme des Menuetts, die Wiederholungen kostete, die Böhm mit Sicherheit gespielt haben dürfte. In vielen Fällen empfindet man das Fehlen der Expositions-Repetition als argen architektonischen Mangel, in manchen langsamen Sätzen als geradezu barbarisch. Bei einer Mammut-Produktion von 15 Platten wäre es, so sollte man meinen, auf eine 16. auch nicht mehr angekommen.
Die Klangtechnik der Aufnahmen entspricht sehr gutem DG-Standard, das sorgfältig illustrierte Kommentarheft enthält neben einem sehr persönlichen Huldigungsbrief Erik Werbas an Böhm einen zwar summarischen, aber fundierten Artikel über „Mozart als Sinfoniker“ von Heinz Becker.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Sinfonien Nr. I–IX · Fidelio-Ouvertüre · Leonoren-Ouvertüren Nr. I–III

Liselotte Rebmann, Sopran; Anna Reynolds, Alt; Anton de Ridder, Tenor; Gerd Feldhoff, Bariton; Niederländischer Rundfunkchor; Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Dirigent Eugen Jochum

Philips Stereo SC 71 AX 900 — 120.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	1
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Von der einzigen Gesamteinspielung der Sinfonien Beethovens, die zum Jubeljahr des Komponisten neu auf den Markt kommt, ist mit einigem Recht zu sagen, daß sie für unsere Zeit repräsentativ ist. Die neun Philips-Platten, sinnvoll angereichert mit den vier Ouvertüren, die Beethoven zum „Fidelio“ geschrieben hat, sind wohl in ihrer klanglichen Sauberkeit und Ausgewogenheit nicht zu überbieten: das ist wirklich, sieht man von einigen Rumpelgeräuschen ab, ein Beethoven-Klang, der dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit ansteht. Das für unsere Zeit Repräsentative erschöpft sich nicht darin, da die Präzision des orchestralen Zusammenspiels jener der Aufnahmetechnik entspricht – und auch, daß die Stimmung von Streichern und Bläsern einigemal empfindlich auseinandergeht, ist für unsere Zeit typisch; man hat sich an solche Schludereien der großen Orchester nachgerade gewöhnt. Weiterhin repräsentativ ist diese Aufnahme insofern, als Beethoven hier eine luxuriöse Alibi-Funktion übernimmt. Eugen Jochum schildert im Beiheft in schönstem Jargon der Eigentlichkeit, was es mit diesen Sinfonien auf sich hat, was es mit Beethoven auf sich hat: zum Beispiel war er „ein von Dämonen seines Inneren Gejagter“, dazu noch, später, ein Tauber, „ohne daß der holde Laut eines liebenden Anrufs diese Mauer (der Taubheit) auf die Dauer zu durchbrechen vermochte“. Ein rechtes Opfer also einer tragischen Musikgeschichte. Aber eben davon leben wir alle, die Dirigenten, Musiker und Kritiker, die wir alle – nach den Worten Eugen Jochums –, vom Beispiel des Komponisten erhoben, das Wagnis der eigenen Existenz auf uns nehmen im Glauben an die unzerstörbare, unüberwindbare Würde, die den Menschen zum Menschen macht. Daß es ehrlicher wäre, uns der Musik Beethovens bewußt zu werden, indem wir für ein Jahr (wie es Gerhard R. Koch einmal sagte) auf die Aufführung dieser Musik verzichten, muß natürlich abgetan werden als Skrupulosität, die im Angesicht des Musikheros kleinlich und dümmlich wirkt. Also schlachten wir ihn weiterhin aus, indem wir uns an einem ihm zugeschriebenen Menschenbild versichern, von dem wohl nicht einmal die Götter etwas wissen.

Eugen Jochum jedenfalls ist sich sicher mit Beethoven, mit seinem Beethoven. So schlägt er, bei sehr gemäßigter Gangart, weitgehend stabile Tempi an, die er dort, wo eine Phrase kulminiert oder absinkt, durch Agogik differenziert. Akzente werden dabei so sparsam gesetzt, daß das rhythmische Element in ein Nirwana sich auflöst (die beiden ersten Sätze der Sechsten zum Beispiel): Beethoven war eben kein Revolutionär, kein Aufsässiger, der sich synkopierend gegen die Verhärtung des Metrums auflehnte. So gehen denn die Kopfsätze etwa der Dritten und Siebenten in einer gemütlichen Beharrlichkeit von statten, die so tut, als hätte es nie einen Toscanini, Kleiber oder Scherchen gegeben. Konsequent in solchem Beethoven-Bild die Neigung Jochums, alles, was ihm an Phrasierungs-Künsten zu Gebote steht, in die langsamen Sätze zu verlagern: da hört man denn einen Beethoven, der durch die Bruckner-Brille gesehen wird, den Wärme und Gefühlsfülle auszeichnen. Entsprechend gedehnt werden in den Scherzi die Trios (am stärksten in der Siebenten), so daß man die Neigung zum Auswalzen als das beherrschende Element dieser Interpretation bezeichnen könnte. Doch die Entschlossenheit, mit der in die Finali gesprungen wird (etwa in der Dritten) soll das ausbügeln, den Hörer wieder auf Beethoven zurückführen. Die Folge von solcher Dramaturgie ist zwangsläufig Langeweile, der permanente Aufweis, daß Jochum mit Beethoven nicht viel mehr zu machen weiß, als dessen angebliches Menschenbild in Klang umzusetzen. Und das ist in dem Sinne repräsentativ für unsere Zeit, als diese ausgeklammert wird. So ist es im Grunde auch nicht überraschend, daß die Fünfte unter Jochums Händen ein eindeutiger Erfolg wird. Hier hat der Kopfsatz den in den anderen Kopfsätzen vermißten Biß, die in den anderen Kopfsätzen vermißte Spannung, von der her sich der finale C-dur-Jubel rechtfertigt – ein Ausnahmefall in diesem Zyklus. An Höhepunkten wären sonst noch zu nennen die langsamen Sätze in der Dritten (die leider durch einen Seitenwechsel belastet ist) und in der Neunten; alles andere ist großkapellmeisterlich, antiquiert und im Grunde für eine rechte Würdigung des Komponisten nach 200 Jahren überflüssig. Aber genau das macht den repräsentativen Zug der Kassette aus: die hoffentlich letzte Einspielung der Beethoven-Sinfonien, die vorgibt, durch die Eliminierung von Spezifika à la Furtwängler und Toscanini schon

so etwas wie Authentizität zu erreichen. Daß Beethoven auch ohne persönliche Deutungszwänge heute authentisch gespielt werden kann, kann jeder in der wiederveröffentlichten Interpretation von George Szell hören. Musikalische Persönlichkeit ist halt mehr als die Ausmerzung persönlicher Attitüden.
(9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

R. Schumann (1810 bis 1856)

Sinfonie Nr. 2 C-dur op. 81 · Genoveva-Ouvertüre op. 81

New Philharmonia Orchestra, Dirigent Otto Klemperer

Electrola Stereo C 063-01 918 21.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Mag sein, daß Leonard Bernsteins Einspielung der vier Sinfonien Schumanns auf der Suche nach einer exzentrischen Romantik befangen ist: gegenüber Klemperers in diesem Falle stur teutonischem Taktschlagen erscheint mir das als das kleinere Übel. Diese Aufnahme entstand offenbar unter der Vorschrift „mit der linken Hand", denn anders kann ich mir die zahlreichen Ungenauigkeiten im Orchesterspiel nicht erklären. Lustlosigkeit ist oberstes Prinzip und undifferenzierte Grobschlächtigkeit dessen Folge. Wenn gerade Schumanns Zweite als die umstrittenste und am wenigsten glückliche Sinfonie des Komponisten gilt, dann findet solches Verdikt in dieser Aufnahme Bestätigung. Man sollte das aber nicht dem Komponisten anhängen. – Etwas mulmiger Klang, saubere Oberfläche.
(9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

G. Bizet (1838 bis 1875)

Sinfonie Nr. 1 C-dur

S. Prokofieff (1891 bis 1953)

Klassische Sinfonie op. 25

P. Dukas (1865 bis 1935)

Der Zauberlehrling

New Yorker Philharmoniker, Dirigent Leonard Bernstein

CBS S 61 071 16.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Natürlich besitzen diese Aufnahmen hohes interpretatorisches und spieltechnisches Niveau; Lebendigkeit und Temperament sind bei Bernstein ebenso selbstverständlich wie Klangschönheit und klares Erfassen der kompositorischen Struktur. Trotzdem wird man nicht so recht glücklich damit, weil alle drei Stücke überzeichnet wirken. Bei Dukas' Ballade geht das noch an, weil sie dadurch stellenweise die dramatische Wucht eines Berliozschen Hexenspuks gewinnt. Bizets Jugendwerk dagegen verliert an Frische und Unbekümmertheit, Prokofieffs Opus 25 an Liebenswürdigkeit. In beiden Sinfonien wählt Bernstein oft zu schnelle Tempi, die zu Ungenauigkeiten in der Artikulation und zu Hektik führen. Klangliche Verdickungen und überbetonte Steigerungen rücken die „Klassische" von Haydn weg zu sehr in die Nähe Beethovens.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085a) M. R.

G. Mahler (1860 bis 1910)

Sinfonie Nr. 6 a-moll · Adagio aus der Sinfonie Nr. 10

Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Dirigent Rafael Kubelik

DGG Stereo 139 341/42 SLPM 50.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Kubeliks Darstellung von Mahlers Sechster zeichnet sich zunächst durch außerordentliche Transparenz aus. Wie nur wenige Mahler-Aufnahmen vor ihr wirkt diese Aufnahme fast als demonstrative Illustration von Kurt Blaukopfs These, Mahler sei erst durch die Schallplatte und ihre Möglichkeiten der Klangregie erlöst worden. Von diesem Aspekt her gesehen, ist es ein Genuß, die beiden Platten anhand der von Erwin Ratz revidierten Partitur abzuhören: man hört einfach alles.
Kubelik bemüht sich zumindest in den drei ersten Sätzen um größte Texttreue. Nicht ganz so stürmisch wie Bernstein, aber impulsiver als Neumann geht er an den Kopfsatz heran, diese letzte Beschwörung des Sonatenprinzips, bevor dieses im Neoklassizismus artifizieller Reflektion verfiel. Vorschriftsmäßig wird die Exposition wiederholt. Das schwungvolle Hinwegmusizieren über die etwas oberflächliche Kantabilität des von Mahler als Porträt Almas gekennzeichneten Seitenthemas ist so werkgerecht wie die überaus sorgfältige Modellierung der Durchführungs-Details. Die fast starre formale Schlüssigkeit des Satzes wird von Kubelik höchst eindrucksvoll getroffen. Das gleiche gilt für die Zwielichtigkeit des zwischen stampfender Wucht, voranstürmender Energie und gravitätischer Altväterlichkeit hin und her pendelnden Scherzos, dessen zahlreiche Tempomodifikationen Kubelik sicher im Griff hat. Das Andante moderato läßt er überraschend breit, fast in Adagio-Charakter, anheben, um ganz allmählich in Mahlers fließender intendiertes Zeitmaß hineinzugleiten: ein Kunstgriff, der den schon von Paul Bekker betonten Formsinn des Satzes als einer stetigen Auflösung des zu Beginn exponierten melodischen Gedankens agogisch unterstreicht. Wirkt die Interpretation bis dahin überzeugend, so bietet das Finale, dieser entscheidende Satz des Werkes, „das Zentum von Mahlers gesamtem Oeuvre", wie Adorno sagt, eine Enttäuschung. Groß und gespannt entwickelt sich die weitgestreckte Introduktion. Aber mit dem Einsatz des Allegro energico scheint Kubelik sein tschechisches Musikantentemperament durchzugehen. Mit ungeheurem Schwung, der für die zahlreichen von Mahler vorgeschriebenen Tempomodifikationen und vor allem für die in der Partitur sorgsamst angegebenen Differenzierungen zwischen ausgeschlagenen Vierteln und Alla-breve-Halben kaum noch Raum läßt, sucht Kubelik die formalen Hürden des Riesensatzes im Parforceritt zu nehmen. Das führt zu Aufweichungen des Rhythmischen: die gestaute Kraft des durch die ständigen Punktierungen gekennzeichneten Marschrhythmus wird vom Musiziertemperament überspült und verliert ihre Brisanz. Wenn Adorno im Zusammenhang mit diesem Satz von der „Hingabe der Musik an den ungezügelten Affekt" spricht, so will dies keine diesbezügliche Aufforderung an den Interpreten sein: der „ungezügelte Affekt" ist vielmehr auskomponiert, dem Werk immanent.
Liegt hier die Grenze von Kubeliks Darstellung der Sechsten, so ist seine ungemein eindrucksvolle, großräumig disponierte Wiedergabe des Adagios aus der Zehnten der Gewandhaus-Aufnahme unter Sebastian an Intensität und plastischer Modellierung weit überlegen. Insofern schließt diese Produktion eine Lücke der Mahler-Diskographie.
Das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks steht weder an Perfektion noch an klanglicher Intensität und solistischer Differenzierungsqualität den prominenten Mahler-Klangkörpern der Konkurrenz-Produktionen nach. Orchestral ist die Aufnahme erstrangig. Aufnahme- und klangtechnisch nicht minder.
(3 b M Heco B 230/8) A. B.

Instrumentalmusik

F. Couperin (1668 bis 1733)

Les Nations (II)

Second Ordre: L'Espagnole · Quatrième Ordre: La Piémontoise

Quadro Amsterdam (Frans Brüggen, Querflöte; Jaap Schröder, Violine; Anner Bylsma, Violoncello; Gustav Leonhard, Cembalo) mit Marie Leonhardt, Violine; Frans Vester, Querflöte

Telefunken Stereo SAWT 9546-A 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Zwillingspaare kommen gewöhnlich kurz hintereinander auf die Welt. Bei Plattenzwillingen kann allerdings die Wartezeit beträchtlich länger werden, wie die vorliegende zweite Folge der Nations zeigt, die erst mehrere Jahre nach ihrem Gegenstück auf SAWT 9476-A erscheint. Inzwischen konnten zwei französische Firmen – Columbia und Erato – eigene Gesamtaufnahmen herausbringen. Solange diese aber ins deutsche Programm der Electrola nicht übernommen werden, bleibt die Einspielung der Amsterdamer konkurrenzlos im Katalog. Wie in seinen programmatischen Kammermusikwerken Les Goûts réunis und Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli (beide 1724), so verwirklicht Couperin auch in den vier „Ordres" der Nation (1726) die Verschmelzung der damals vorherrschenden musikalischen Stile: des italienischen in der einleitenden „Sonata da chiesa" mit ihrer abwechselnden Folge von langsamen und schnellen Sätzen und des französischen in der sich daran anschließenden „Suite de Symphonies en Trio". Den jeweiligen Überschriften darf man übrigens keine allzu genaue Bedeutung beimessen: Typisch spanische Prägung würde man in L'Espagnole ebenso vergeblich suchen wie spezifisch italienische Züge in La Piémontoise. Letztere enthält sogar bereits rhythmische Figuren, die an Bach gemahnen, und ihre Ouvertüre beginnt mit einem Stück, bei dem es geradezu unmöglich ist, nicht an die berühmte Sterbearie der Purcellschen Dido zu denken. Ob zufällige Begegnung oder bewußte Reminiszenz, ja vielleicht absichtliche Huldigung an den Orpheus Britannicus? Da das Entstehungsdatum dieser Sonate (in ihrer ursprünglichen Fassung L'Astrée überschrieben) bisher nicht mit Bestimmtheit ermittelt werden konnte, bleibt die Frage vorläufig offen. – Was die Darstellung des Quadro Amsterdam anbe-

langt, so steht sie ganz fraglos auf hohem musikalischem und geistigem Niveau: beschwingt und heiter in den Sätzen tanzenden Charakters, voller Poesie und wehmütigem Liebreiz in den langsameren, aristokratischer Vornehmheit und Eleganz in den einen wie in den anderen. Ausgezeichnet ist ebenfalls die technische Qualität der Aufnahme. Man hüte sich jedoch vor zu lautem Abhören, um der Musik ihre diskrete Intimität zu wahren. Eine echte Delikatesse für die stillen Abendstunden. (11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

G. F. Händel (1685 bis 1759)

Zwölf Orgelkonzerte op. 4 und op. 7

Karl Richter, Orgel, und sein Kammerorchester, Leitung Karl Richter

Decca Stereo SMD 1156/58 (Kassette) 48.– DM

(schon unter Dec. Stereo SXL 20 001–3 erschienen)

Interpretation:	8
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Einspielungen Händelscher Orgelkonzerte sind ein regelmäßiger Gast auf dem Plattentisch des Rezensenten, und mit ungeteilter Freude folgt er ihrer „wunderbaren Wirkung", die schon der zeitgenössische Sir John Hawkins als ihr entscheidendes Qualitätsmerkmal bestimmte. Dieser Wirkung vertraut offenbar auch die Schallplattenindustrie. Hier ist der Interpret wirklich König; dem Rezensenten obliegt es lediglich, gelegentlich ein wenig an der Qualität seines Regierens zu zweifeln oder gar zu nörgeln (das Loben gehört natürlich ebenso zu seinem Amt). Nun, Karl Richter ist ein König von unbeschränkter Machtfülle; zur Erfüllung seiner Intentionen steht ihm die dienstbare Schar „sein(es) Kammerorchester(s)" zur Seite. Allerdings braucht es keine Kulidienste zu leisten, sondern ist Teil oder Spiegel des solistischen Ichs. Richters Händel-Interpretation entspricht der von Ludwig Finscher in seiner glänzend geschriebenen Einführung vertretenen These von der dramatisch-sinnenhaften Gesinnung Händels auch im Instrumentalen. Richter strebt weder barocken Klang noch orchestrale Wirkungen an. Rhythmisch bleibt er immer taktnah, nur in der Passacaglia von op. 7,5 schafft er einen rhyhtmisch-klanglichen Höhepunkt. Zu bewußt wird die Wirkung der Tempi berechnet. Die langsamen Partien erhalten einen ungewohnt hohen Gefühlswert, die berühmte Streichereinleitung von op. 7,4 wird zur schön klingenden Elegie. Die der improvisatorischen Ausschmückung oder Ausdeutung offenen Stellen werden von Richter eifrig und ohne Scheu genutzt. So können wir hier – um im Bild zu bleiben – zwar nicht für die Kaiserkrone plädieren, jedoch unbedingte Souveränität im Rahmen der selbstgewählten Möglichkeiten bestätigen. (H) Ch. B.

G. B. Pergolesi (1710 bis 1736)

Triosonaten für zwei Violinen und Baß: Nr. 1 G-dur · Nr. 2 B-dur · Nr. 3 c-moll · Nr. 4 G-dur · Nr. 5 C-dur · Nr. 6 D-dur · Nr. 7 g-moll · Nr. 8 Es-dur · Nr. 9 A-dur · Nr. 10 F-dur · Nr. 11 d-moll · Nr. 12 E-dur · Nr. 13 g-moll · Nr. 14 C-dur

Jörg Wolfgang Jahn und Nobuko Araki, Violine; Gisela Reith, Violoncello; Martin Gotthard Schneider, Cembalo

Da Camera Magna Stereo SM 92 207/8 50.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Wie so oft bei Pergolesi ist auch die Frage, ob die vorliegenden Triosonaten wirklich aus seiner Feder stammen, stark umstritten. In der MGG bezeichnet Helmut Hucke zwölf von ihnen als „wohl unecht" und die übrigen zwei als „sehr zweifelhaft", während Harry Halbreich in seiner ausgezeichneten Einführung zu den Platten für ihre Authentizität eintritt. Wesentlicher als diese Problematik, die doch mehr den Wissenschaftler interessiert, ist indessen für den Musikfreund die künstlerische und geschichtliche Bedeutung der Werke selbst, die – wenn sie tatsächlich zwischen 1732 und 1734 entstanden sind – einen fast unwahrscheinlichen Modernismus zeigen, der sowohl im Formalen als auch im Geistigen und im Klanglichen die ganze Klassik vorwegnimmt und sogar bis in die Frühromantik weist. Nur nebenbei sei an dieser Stelle daran erinnert, daß Strawinsky mehrere Sätze dieser Sonaten in seinem Ballett „Pulcinella" frei verarbeitete. – Diese erste Gesamtaufnahme ist technisch einwandfrei und die Wiedergabe im ganzen musikalisch reizvoll, wenn auch überwiegend ernst und eher zurückhaltend. Ein Schuß sonnige Heiterkeit und südliche Grazie hätte ihr gewiß gut angestanden. Selbstverständlich sollte es keinem einfallen, sich sämtliche Sonaten (mit den üblichen drei Sätzen rasch-langsam-rasch) nacheinander anzuhören. In mäßigen Dosen genossen, erfreuen sie am meisten.
NB: Auf der 2. Rezensionsplatte sind die Etikette vertauscht.
(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

J. Haydn (1732 bis 1809)

Klavierkonzert D-dur; Klaviersonate F-dur; Andante con variazioni f-moll

Jörg Demus, Hammerklavier; Collegium aureum

harmonia mundi Stereo HM 30 896 M 25.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

So gewiß es ist, daß das Cembalo keine bloße „Vorform" des modernen Flügels darstellt, so wenig läßt sich ernstlich bestreiten, daß das Hammerklavier eine nicht nur auf größere Klangfülle, sondern auch auf größere Differenzierung hin tendierende Entwicklung qualitativer Natur erlebte. Nur hoffnungsloser Antiquitäten-Fetischismus, wie er heute freilich – nicht nur auf dem Gebiet der Musik – weit verbreitet ist, wird dies in Abrede stellen.
Der Rezensent vermag diesem Haydn-Spiel auf einem nur in Baß und Mittellage halbwegs resonanzreichen, im Diskant dagegen dünn und flach klingenden Instrument von ca. 1785 wenig Reize abzugewinnen. Wobei es offenbleiben mag, ob die fast nähmaschinenhafte, harte Perfektion, mit der Demus die schnellen Sätze des Konzerts und vor allem der Sonate abschnurren läßt, den begrenzten Möglichkeiten des Instruments oder dem Interpreten anzulasten ist, was im Endeffekt auch gleichgültig sein dürfte. Und daß ein Stück wie das fein-melancholische Variationen-Andante f-moll von 1793 gewinnt, wenn man es auf einem ein echtes Legato bei langsamem Tempo offenbar nicht hergebenden Instrument spielt, wird nur derjenige behaupten wollen, für den die Adjektiva „alt" und „schön" kritiklos hingenommene Synoyma sind. Für den Rezensenten hat die Platte jedenfalls lediglich den Reiz des Didaktischen: So also hat das zu Haydns Zeit geklungen. Oder soll es geklungen haben.
Weit schöner als der Flügel klingt das Spiel des Collegium aureum: biegsam und geschmeidig, differenziert und engagiert.
(3 b M Heco B 230/8) A. B.

J. Haydn (1732 bis 1809): Konzert Nr. 1 in D-dur für Horn und Orchester (Hob. VII d, Nr. 1) · **F. Danzi (1763 bis 1826):** Konzert für Horn und Orchester in E-dur · **A. Rosetti (1750 bis 1792):** Konzert in d-moll für Horn und Orchester

Hermann Baumann, Horn; Concerto Amsterdam

Telefunken Royal Sound Stereo SAT 22 516 19.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Ende 1967 erschien (auf Telefunken SLT 43 102-B; vgl. Heft 1/68 S. 39) eine ähnliche Zusammenstellung von Hornkonzerten mit Baumann als Solisten. Das dankbare Rosettikonzert war damals schon enthalten; es erscheint hier erneut, offenbar in derselben Einspielung, was verwundert. Denn diese Platte könnte gut als Ergänzung zur früheren gelten, weil zum zweiten Haydn-Konzert damals das erste hier hinzutritt und mit dem Danzi-Konzert eine Repertoireneuheit geboten wird – man hätte doch sicher ein anderes passendes Hornkonzert finden können ... War Tuckwell auf der Telefunken-Platte SMD 1115 (vgl. Heft 10/67 S. 738) Baumann damals mit dem ersten Haydn-Konzert überlegen, so ist er es mit dem zweiten auf derselben Platte gegenüber der hier eingespielten Version ebenfalls, so daß sich wiederholen läßt, was damals gesagt wurde: „Tuckwell gestaltet eindrucksvoller, spielt noch leichter, müheloser", und Marriners Academy-Leute sind nicht nur frischer und brillanter als das Concerto Amsterdam, bei ihnen wirkt auch noch ein ungemein farbig untermalendes und rhythmisch wirkungsvolles Continuocembalo mit. Außerdem ist die Klangfrische der Engländer weit präsenter eingefangen als der etwas satte Klang der Holländer. Über das Rosetti-Konzert läßt sich in der früheren Besprechung nachlesen. So bleibt das Danzi-Werk (nach dessen erstem Satz die Platte lästigerweise umgedreht werden muß) als nicht allzu tiefes, aber ausgesprochen klangschönes Stück in meisterhafter Darbietung zu loben; daß beide Kadenzen dieses Konzerts mit anderem Hall aufgenommen und nachträglich eingesetzt wurden, sollte entweder nicht passieren oder nicht bemerkbar sein ...
(6 SME q A Superex-St-Pro) D. St.

W. A. Mozart (1756 bis 1792)

Klavierkonzerte A-dur KV 414 und B-dur KV 595

Jörg Demus, Hammerflügel; Collegium aureum

harmonia mundi Stereo HM 30 895 25.– DM

Interpretation:	?
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Mozart, gespielt auf einem Wiener Hammerflügel unbekannter Herkunft von etwa

1785, mit einem Instrumentalensemble, das Blasinstrumente mit den zu Mozarts Zeiten üblichen Mensuren, Klappen und Systemen sowie Streichinstrumente mit Darmsaiten verwendet und in kleinster Besetzung spielt. Als Aufnahmeraum wurde Fuggerschloß Kirchheim gewählt, und die Mikrophone waren – laut Kommentar – „durchwegs ‚ehrlich' placiert". Demnach müßte also das, was aus dem Lautsprecher kommt, dem, was bei Mozart selbst erklungen ist, so nahe wie nur möglich kommen. Stimmt die Rechnung?

Sie stimmt nicht, denn Jörg Demus vergaß über dem Original-Instrumentarium das Entscheidende: daß er nicht so spielt, wie Mozart spielte. In dieser Beziehung sind die Unternehmungen etwa Harnoncourts, der sich auch um die alten Spielpraktiken bemüht, wesentlich konsequenter. Wobei es offen bleiben mag, ob Mozarts Spieltechnik, die auf den Prinzipien eines Carl Philipp Emanuel Bach basierte und bereits von Beethoven als korrekt aber flach und altmodisch empfunden wurde, heute überhaupt rekonstruierbar ist. So paradox das auch klingen mag: das moderne Klavierspiel und somit auch das moderne Mozartspiel steht nicht auf den Schultern Mozarts, sondern Clementis. Demus spielt auf dem alten Hammerflügel wie er auf einem modernen Konzertflügel spielen würde und wie Mozart mit Sicherheit nicht gespielt hat: mit schönem Legato (das das Instrument allerdings nur unvollkommen hergibt), mit durchaus „moderner" Artikulation. Der harfenartige Klang des Instruments hat in Mittellage und Baß seine Reize, im Diskant wirkt er dünn und klirrend. Jedenfalls steht er in recht unharmonischem Kontrast zu den – trotz Darmsaiten – intensiv und blühend klingenden Streichern, so daß das Begleitensemble, das ausgezeichnet musiziert, das Interesse des Hörers stärker gefangennimmt als das Soloinstrument. Die Einspielung „stimmt" nicht. Nicht nur zwischen Instrument und Spielweise, auch zwischen Klavier- und Orchesterklang bestehen ästhetische Querstände. Der alte Flügel allein tut's halt nicht.

Sieht man von diesen grundsätzlichen Problemen ab, so ist die aufnahmetechnische Seite der Platte sehr erfreulich.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Klavierkonzert Nr. 3 c-moll op. 37 · Klavierkonzert Nr. 4 D-dur op. 58

Artur Rubinstein, Klavier; Boston Symphony Orchestra, Dirigent Erich Leinsdorf

RCA Stereo SAR 22 066 (International Catalogue LSC 10 245) 19.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Spieltechnik und Gestaltung des Solisten sind so kaptivierend, daß es schwerfällt, von Anbeginn kritische Distanz zu wahren. Die Verbindung von ästhetischem Ebenmaß mit dem Eindruck virtuoser Spontaneität – wie sie insbesondere in den „wie auf der Stelle erfundenen" Kadenzen zutage tritt – entschädigt in der Tat für spürbare Mängel. Diese rühren aus mehr als einer Quelle her. Die technische Disposition des dynamischen Bereichs etwa scheint bei der Unterbringung von rund 33 Minuten Musik (im Falle des G-dur-Konzerts) auf einer einzigen Plattenseite nicht sorgsam genug zu sein. Die Behandlung des Orchesters durch die Aufnahmetechnik – sie bringt ein oft verwaschenes Klangbild mit sich – korrespondiert freilich mit der unangefochtenen Vorherrschaft des Pianisten in der Gesamtdarstellung. Es wäre jedoch verfehlt, Rubinstein für dieses das Klavier ins Rampenlicht rückende Musizieren verantwortlich zu machen, denn jedes Thema, das er präsentiert, jede thematische Arbeit, an der er teilnimmt, läßt erkennen, wie gut er sich auf kollegiale, kammermusikalische und damit klassische Art verstünde. Daß diese Art sich nicht einstellt, ist vermutlich dem Dirigenten allein zuzuschreiben, der über eine im Ganzen zurückhaltende Biederkeit nicht hinausgeht. Diese Haltung steht dem gut gelungenen Mittelsatz des c-moll-Konzerts wohl an, doch beeinträchtigt sie die Wirkung z. B. der zuvor sauber, jedoch spannungslos musizierten Orchestereinleitung des ersten Satzes dieses Konzerts. Das Orchester wird – um es mit anderen Worten zu sagen – auf die Rolle eines Begleiters und Stichwortbringers reduziert. Dieser Auffassung wäre eine Konzeption der Klavierkonzerte entgegenzusetzen, die „symphonisch" genannt werden darf. Der Unterschied beider Auffassungen läßt sich ohne Schwierigkeit jeweils im Mittelsatz des G-dur-Konzerts aufspüren. Man muß die Rubinstein/Leinsdorf-Interpretation nur mit jener von Barenboim/Klemperer konfrontieren, um sich hörend zu vergewissern, welchen Beitrag Klemperers Direktion zu dem erregenden Dialog leistet, in dessen Verlauf das scheinbar übermächtige Orchester (obgleich es hier auf den Streicherapparat beschränkt ist) vom molto cantabile des Soloinstruments bezwungen wird. Zu dieser Wirkung, ohne die der Mittelsatz des G-dur-Konzerts zu bloßem Schönklang absinkt, trägt Leinsdorfs Orchester kaum etwas bei.

Alle Faszination, die von dieser Platte ausgeht, rührt von der musikalischen Profiliertheit des Soloparts her. Die Aufnahmetechnik wird dieser Profiliertheit nicht gerecht. Auch das Klavier leidet, vor allem in der tiefen Lage, an mangelnder Transparenz der Aufzeichnung. Im Orchester macht sich das Fehlen der Klangperspektive noch stärker geltend. Im Holzbläserensemble dominiert zu oft die Oboe auf Kosten der gelegentlich nicht minder bedeutsamen Flöte, und der Fagottklang hat (z. B. G-dur-Konzert, 1. Satz, Takt 101 f.) Balancenachteile zu erdulden, die wir im Konzertsaal wohl hinnehmen, die aber die Schallplatte im Interesse Beethovens überwinden könnte.

(6 w Pioneer SX-2000) K. Bl.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 1 C-dur op. 15, Nr. 2 B-dur op, 19, Nr. 3 c-moll op. 37, Nr. 4 G-dur op. 58, Nr. 5 Es-dur op. 73 und Fantasie für Klavier, Chor und Orchester c-moll op. 80

Rudolf Serkin, Klavier; Philadelphia Orchester (Konzerte Nr. 1, 2, 4) und New Yorker Philharmoniker; Westminster Chor; Eugene Ormandy (Nr. 1, 2, 4) und Leonard Bernstein, Dirigenten

CBS 77 407 (4 Platten) Kassette 100.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	4
Oberfläche:	8

Die hier gegebene Punktbewertung bezieht sich auf die Gesamtkassette. Eine Bewertung der Aufnahme des Klavierkonzerts Nr. 2 könnte ohne Bedenken vorteilhaftere Zahlen nennen: 10, 9, 10, 10. Bietet man uns jedoch eine Kassette an, dann gilt wohl der Satz, daß die Kette so stark sei wie ihr schwächstes Glied (in diesem Fall die von Bernstein geleitete New Yorker Aufnahme des Konzerts Nr. 5). Diese Regel drängt sich auch auf, weil die Serkin-Aufnahmen schon einzeln angeboten wurden (auf 5 Platten, gekoppelt mit Beethovens Bagatellen op. 119 und dem Mozartschen Klavierkonzert B-dur KV 595), ehe sie in der preisgünstigeren Vierplattenkassette (gekoppelt mit der Chorfantasie op. 80) präsentiert wurden.

Den enthusiasmierten Freunden der Kunst Rudolf Serkins, zu denen ich mich zähle, muß die Uneinheitlichkeit dieser Kassette Pein bereiten. Diese Uneinheitlichkeit rührt nicht nur aus dem Einsatz zweier Orchester und zweier Dirigenten her, sondern mehr noch aus unterschiedlichen aufnahmetechnischen Prinzipien, die bei den über etwa drei Jahre verteilten Aufnahmesitzungen zur Anwendung kamen.

Einer starren Technik sei darum keineswegs das Wort geredet. Man könnte sich Modifikationen vorstellen, die sich aus der Entwicklung des Beethovenschen Konzertstils zwingend ergeben: von der noch kammermusikalischen Natur des frühesten Konzerts (B-dur, Nr. 2), das noch keine Trompeten und Pauken verlangt, bis zur vollorchestralen Entfaltung, die symphonischen Klangraum fordert. Auch eine solche Disposition dürfte freilich nicht dazu führen, daß der klassische Dialog des Klaviers mit dem Orchester in einen virtuospseudoromantischen Wettbewerb verwandelt wird. Bernstein, unterstützt von der Aufnahmetechnik, gehorcht dieser Konzeption. Dadurch geht dem Orchester in den Konzerten Nr. 3 und 5 die Profiliertheit verloren. Eine Ausnahme hiervon macht nur der Mittelsatz des Konzerts Nr. 3, dessen orchestrale Farbwirkungen (die auch den Kenner dieser Musik immer wieder in Entzücken und Staunen versetzen) recht gut zur Geltung kommen. Im übrigen aber wird in den von Bernstein dirigierten Konzertaufnahmen von der „thematischen Arbeit" Beethovens – soweit sich diese im Orchester abspielt – nur ein Bruchteil hörbar. Als Beispiel für die in bezug auf solch thematische Arbeit unbekümmerte Aufnahmetechnik sei der Dialog des Klaviers mit der Pauke am Schluß des Konzerts Nr. 5 genannt, der nicht angemessen hörbar wird.

Der Brutalisierung des Orchesters steht in den Konzerten Nr. 3 und 5 eine vordergründige Behandlung des Soloinstruments gegenüber, dessen Klang dadurch gelegentlich unangenehm denaturiert wird. Die hohe Kunst Serkins präsentiert sich auf einem Hintergrund, der ihr die Hauptugend – nämlich ihre vornehme Artikulation – rauben muß. Wie meisterhaft sich Serkin darauf versteht, zeigt das Konzert Nr. 1. Dies erweist sich nicht etwa bloß in den Kadenzen (Serkin spielt die dritte der Originalkadenzen im ersten Satz, eine Erweiterung der Originalkadenz im dritten Satz), sondern auch in der Partnerschaft mit dem Orchester, das von Ormandy in vollendeter Übereinstimmung in bezug auf Artikulation, Phrasierung und Dynamik gelenkt wird. Die Aufnahmetechnik begünstigt im Konzert Nr. 1 die klangschön präsentierten Holzbläser, während die Streicher ein wenig rauh anmuten und an den lautstarken Tutti-Stellen auch an Transparenz einbüßen.

Diese Transparenz stellt sich zum Vorteil der Darbietung bei der Aufnahme des Kon-

zerts Nr. 2 ein. Ihre Aufnahmetechnik ist nicht nur „an sich" zu rühmen, sondern kann auch als annähernd adäquat im stilistischen Sinne bezeichnet werden. Der Gesamtklang ist geräumiger als beim Konzert Nr. 1, ohne je in die Verwaschenheit der Bernstein-Aufnahmen zu verfallen. Eine Untersuchung über das Verhältnis von Klavier und Orchester im Konzertstil Beethovens und in der modernen Aufnahmepraxis könnte mit Vorteil von diesem Modellfall ausgehen.

Der Anteil Ormandys am Gelingen ist deutlich wahrnehmbar. Die Aufgabe, die er im Zusammenwirken mit Serkin zu lösen hat, ist nicht gerade leicht. Serkin ist ein Pianist, der die Kunst feinster Nuancierung beherrscht. Dies ließe sich an seiner Art der Phrasierung, seinem Verhältnis zur Agogik, seiner Tempowahl usw. erläutern. Beschränken wir uns hier auf das Problem der Dynamik. Serkin liebt extreme dynamische Werte nicht. Er versteht es, die dynamische Skala in einem an sich kleineren Gesamtbereich feiner abzustufen als manch anderer Pianist. Das stellt den Dirigenten vor subtilere Aufgaben als er sonst im Umgang mit Klaviersolisten zu lösen hat. Ormandy meistert diese Aufgaben vortrefflich, vor allem im Konzert Nr. 2, während seine gewiß ebenso großen Bemühungen im Konzert Nr. 4 von der Aufnahmetechnik weniger begünstigt sind. (Hier ist auch Klirren in den hohen Klavierpassagen und gelegentliche Unreinheit der Oberfläche festzustellen.) Dennoch ist die Wiedergabe von Nr. 4 im ganzen äußerst glücklich. Serkin (der im ersten Satz die erste der beiden Originalkadenzen, im dritten die einzige Originalkadenz spielt) erweist auch hier mehr als seine brillante Technik. Von seiner Art, die Relation Klavier – Orchester spielend und lauschend zu regeln, das Verhältnis von Passagenwerk und thematisch bedeutsamer Phrase zu bestimmen, die Balance zwischen pedalisiertem und nichtpedalisiertem Klang zu wahren, könnten Leute, die am Mischpult tätig sind, noch einiges lernen.

Erst durch den Vergleich mit anderen Aufnahmen (etwa Rubinstein oder Barenboim) erkennt man das Außerordentliche der Kunst Serkins, der ohne den Einsatz extremer Mittel doch extreme Wirkungen zu erzielen weiß. Einzelheiten, analytisch für sich betrachtet, machen den Eindruck des „Understatement", des Unterspielens. Der ästhetische Gesamteindruck ist dennoch machtvoll. Freilich ist es nicht leicht, an diesem Unterspielen festzuhalten. Dazu braucht es etwas, das wir in Ermanglung einer besseren Bezeichnung den „langen Atem" nennen. Am schönsten zeigt sich dies in der prächtigen Darstellung des Mittelsatzes des Konzerts Nr. 4. Fast mag es scheinen, als überdehnten Ormandy und Serkin das Tempo, und man muß beim ersten Einsatz des Orchesters befürchten, daß dieses „Andante con moto" zu einem „Andante ohne Bewegung" würde, doch spürt man von Takt zu Takt immer mehr, welch gewaltige innere Bewegung aus dem bloß metronomisch langsamen Vortrag quillt.

Wer noch keine Serkin-Aufnahme sein eigen nennt, wird also zumindest drei Konzerte dieser Kassette als Gewinn buchen können. Wer jedoch die CBS-Einzelplatten der Konzerte 1, 2 und 4 besitzt, wird nicht unbedingt nach dieser Sammelausgabe greifen müssen. Die Fantasie op. 80, die in dieser Kassette enthalten ist (mit einer schönen Darstellung des Klavierparts und nicht ganz so packender Chor-, Orchester- und Aufnahmeleistung), fällt wenig ins Gewicht. (6 w Pioneer-SX-2000) K. Bl.

H. Berlioz (1803 bis 1869)

Harold in Italien op. 16

Walter Trampler, Viola; London Symphony Orchestra, Dirigent Georges Prêtre

RCA Dynagroove Stereo LSC 3075 25.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	10

Wer glaubt, daß das mit Berlioz vertrauteste Orchester Europas unter einem französischen Dirigenten endlich die erste vollgültige Stereo-Einspielung der Harold-Sinfonie bieten würde, hat die Rechnung ohne Georges Prêtre und die RCA-Aufnahmetechnik gemacht. Ein biedererer, spannungsloserer Berlioz als er hier serviert wird, ist schwer vorstellbar. Lustlos schleppen sich die Pilger den Abruzzenpfad hinan, und der serenadensingende Liebhaber scheint müde zu sein. Die Briganten sind zwar recht laute, aber poltrigharmlose Burschen. Kurz: eine Berlioz-Darstellung ohne Prägnanz des Rhythmischen, ohne alle Scharfkantigkeit des Klanglichen, ohne Vehemenz des Ausdrucks. Da hilft denn auch das tonschöne, makellose Violaspiel des Solisten nichts.

Hinzu kommt ein völliges Versagen der Technik gegenüber den klanglichen Forderungen des Werkes. Statt harter Präsenz und „pedalloser" Transparenz – Dinge, die bei Berlioz unerläßlich sind – bietet sie konturenarmes al fresco, in dem an dynamisch exponierten Stellen der Ecksätze nicht einmal mehr die melodischen Hauptlinien klar eruierbar bleiben.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

C. Saint-Saëns (1835 bis 1921)

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 a-moll op. 33

E. Lalo (1823 bis 1892)

Konzert für Violoncello und Orchester D-dur

André Navarra, Violoncello; Orchestre de L'Association des Concerts Lamoureux, Dirigent Charles Münch

Electrola Stereo 1 C 065-28 216 25.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	4
Oberfläche:	8

Diese Platte, aus der französischen Erato-Produktion nun in den deutschen Katalog übernommen, stellt nach bewährtem Muster die beiden annähernd gleichzeitig entstandenen Konzerte (Saint-Saëns 1873, Lalo 1880) zusammen, die Frankreich in einem ziemlich toten Winkel seines 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Navarra spielt mit vollem, in der Tiefe sonorem, in der Höhe etwas knätschigem Ton, technisch nicht immer ganz makellos, und Charles Münch begleitet – wie es seine Art war – mit großer symphonischer Geste. Doch Sentiment und Pathos finden an der Klangqualität der Aufnahme ihre deutlichen Grenzen: da klingt alles topfig, grundig, glanzlos, und die Farben wirken deshalb stumpf und dick, statt elegant und schlank, wie sich das die Komponisten wohl vorgestellt hatten. Kein lohnender Neuerwerb. – Im übrigen ist das als D-dur-Konzert angekündigte Konzert von Lalo natürlich das in d-moll, das, obwohl sich der Schlußsatz rasch nach D-dur wendet, auch weiterhin so heißen sollte.

(6 v C) U. D.

A. Dvořák (1841 bis 1904)

Konzert für Violoncello und Orchester h-moll op. 104

P. Tschaikowsky (1840 bis 1893)

Variationen über ein Rokoko-Thema für Violoncello und Orchester op. 33

Mstislaw Rostropowitsch, Violoncello; Berliner Philharmoniker, Dirigent Herbert von Karajan

DGG Stereo 139 044 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Beide Werke gibt es schon in älteren Aufnahmen mit Rostropowitsch, die Rokoko-Variationen sogar bei derselben Firma (gekoppelt mit dem Schumann-Konzert, DGG 138 674). Das beweist nicht nur, wie klein die wirklich attraktive Cello-Literatur ist, sondern auch, daß ein Solist immer weiterarbeitet und deshalb das natürliche Bedürfnis hat, von Zeit zu Zeit das mittlerweile Erreichte wieder in einer Plattenaufnahme festzuhalten. Dieser zweite Aspekt, der den Produzenten als Legitimation dienen mag, ist für den Hörer zweifellos der eigentlich interessante. Und da kann man neben fast sportlichen Leistungen, wie der, daß Rostropowitsch die rasende siebte Variation des virtuosen Tschaikowsky-Stücks nun noch schneller spielt, allerhand feststellen, was auf die abermals gewachsene Souveränität dieses an sich schon von jeher erstaunlichen Cellisten schließen läßt. Jene siebte und letzte Variation ist zum Beispiel nicht nur schneller, sondern auch um vieles selbstverständlicher und sicherer geworden. Und dies ohne Einbuße an musikalischer Impulsivität, die zuvor zu einem spieltechnischen Risiko veranlaßt hatte, das nun auch tatsächlich bestanden wird. Man sollte aber daneben nicht den makellosen Vortrag der vorhergehenden Andante-Variation übersehen, wie da Rostropowitsch den Ton ansetzt, bildet, moduliert, abdunkelt und wieder aufblühen läßt. Bei allem regiert eine mitvollziehbare musikalische Logik – auch wenn die langatmige Larmoyanz der dritten Variation wohl nie ganz wegzuspielen ist – eine Gradlinigkeit des Ausdrucks, eine weitbogige, „atmende" Phrasierung, die noch den kompositorisch etwas anrüchigen Seelenquabbel oder den bloßen virtuosen Effekt zu adeln scheint.

Bei Dvořáks Cellokonzert, dessen frühe russische Erstaufnahme (Melodia-Auslese 78 353) aus Mono-Zeiten tatsächlich Ersatz erforderte, kann sich auch Karajan mit den Berliner Philharmonikern mehr und auf längere Strecken entfalten. Er entwickelt schmiegsame, luxuriöse Klangpracht, auf der sich's Rostropowitschs kerniger voluminöser Celloton wohlsein lassen kann. Selbst die Neigung, plötzliche Pianos einzulegen, hat jetzt den Beigeschmack des Primadonnenhaften verloren und wird direkt aus der Musik motiviert – auch falls die Partitur abweichender Meinung sein sollte. Und die Sforzati, die Rostropowitsch früher gelegentlich wegließ und überging, haben jetzt Spannung und Schärfe erhalten. Die bedingungslose Identifikation dieses Cellisten mit der Musik

– sonst an Stellen, wo bewußtere Steuerung notwendig wäre, seine einzige Gefahr – vermag gerade diesen beiden Werken Glanz und faszinierende Intensität zu geben. (6 v C) U. D.

F. Busoni (1866 bis 1924)

Konzertstück für Klavier und Orchester, op. 31a · Divertimento für Flöte und Orchester, op. 52 · Rondo Arlechinesco für Orchester und Tenor, op. 46 · Concertino für Klarinette und Orchester, op. 48

Frank Glazer, Klavier; Hermann Klemeyer, Flöte; W. H. Moser, Tenor; Walter Triebskorn, Klarinette; Berliner Symphonie-Orchester, Leitung C. A. Bünte

Vox Candide Stereo CE 31 003 19.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	8

Im Bielefelder Katalog ist unter „Busoni" nicht viel zu finden, was eigentlich der Bedeutung dieser eigenwilligen, zwiespältigen und in gewisser Weise tragischen Persönlichkeit nicht entspricht. Seitdem Bruckner, Mahler, Sibelius, Nielsen oder Berlioz eine oft stürmische Wiederentdeckung auf der Platte feiert, sollte man erwarten, daß auch Busoni von dieser Woge erfaßt wird; vielleicht ist ein Anfang gemacht, denn bei der DGG soll, wie man hört, demnächst mit Fischer-Dieskau in der Titelrolle Busonis Hauptwerk „Doktor Faustus" aufgenommen werden . . . Bis dahin kann diese Platte einen guten Einblick in das musikalische Schaffen dieses „Mannes zwischen den Zeiten" geben. Sie beginnt mit einem Frühwerk des Vierundzwanzigjährigen, dem Konzertstück op. 31a, mit dem er 1890 den Rubinstein-Preis in Petersburg gewann, das Elemente Liszts, Schumanns, Webers und auch Brahms' enthält und von etwas heldischem Pathos getragen recht traditionell wirkt; Frank Glazer ist ein sorgsamer, kraftvoller, auch lyrischer Solist, der aber wenig inneres Feuer spüren läßt. Die drei anderen Stücke sind Spätwerke aus der Zeit des ersten Weltkriegs oder kurz danach, jedes recht kurz, aber jedes auch bezeichnend für den veränderten Standort Busonis im Übergang von Spätromantik zu neuerer Musik. Das Flötendivertimento mit seiner etwas künstlich wirkenden Fröhlichkeit, die nicht ganz ehrlich von innen heraus empfunden scheint, befriedigt nicht ganz, und auch das Klarinettenconcertino mit Anklängen an Spohr, Weber, Schumann, gelegentlich auch Reger, wirkt uneinheitlich. In beiden Stücken sind die Solisten eifrig und kompetent, aber man könnte sich mehr Verve und gelegentlich mehr Innerlichkeit vorstellen. Vielleicht tragen diese Stücke ihr Handicap zu sehr in sich selber: Busoni war sicherlich nicht nur ein ganz brillanter Pianist, sondern er hatte auch als Komponist erstaunliches intellektuelles Format; aber in gewisser Weise stand er sich auf dem Pfad vom schöpferischen Gedanken bis zur musikalischen Realisierung selbst im Wege – es scheint oft, als ob von der Wucht des geistigen Konzepts im fortwährenden Denkprozeß bei der Formgebung viel Kraft verlorenging, vor allem dort, wo er keine tieflotenden Aussagen machen wollte. So gibt sich das letzte Stück dieser Zusammenstellung, das bekanntere Rondo, schon von der Faktur her engagierter, ernsthafter, ausdrucks- und gehaltvoller, auch „moderner", besonders an den Stellen, an denen der Fluß des musikalischen Geschehens unterbrochen und ins Unwirklichere geleitet wird, wo es dann auch zuletzt – mit einem originellen, kleinen, textlosen Tenor-Arioso weiter weg (und hier recht hart) gesungen – unverbindlich und wie aus Versehen endet. – Bünte und die Berliner Symphoniker – bei denen die zweiten Geigen zur angenehmen Abwechslung wieder einmal rechts vom Dirigenten sitzen – geben den Stücken eine angemessene Darstellung ohne großen interpretatorischen Tiefgang; die Klangwirkung ist etwas flach, die Fertigung ordentlich.
(6 SME q A Heco B 250/8) D. St.

O. Messiaen (geb. 1908)

Livre d'Orgue – Orgelbuch

Almut Rößler an der Rieger-Orgel der Neanderkirche Düsseldorf

Schwann Stereo ams-studio 506 19.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Das nun bald zwanzig Jahre alte Livre d'Orgue enthüllt sich dem heutigen Hörer bei intensivem Hörstudium als exemplarischer Kosmos Messiaenschen Musikdenkens und Kompositionsverfahrens. Die Merkmale seines eigenwilligen Schaffens sind geradezu modellhaft vertreten, ohne sich in jene Endlosigkeiten und Gewalttätigkeiten zu verlieren, die seine Gegner so fürchten, erbittern und anklagen. Außereuropäisches Rhythmusdenken, mystische christliche Theologie und die unbegreifliche Schönheit und Gewalt der belebten und unbelebten Natur, subjektives Erlebnis persönlicher Ereignisse und ein radikaler Drang zur einmaligen Aussage auch in den Mitteln verbinden sich in jedem Stück zu einer unverwechselbaren Form, die nicht wiederholbar oder variabel erscheint, sondern stets neu geboren werden will. Eine Einführung in sie erübrigt sich, der Komponist nennt uns auch in Worten ihre gedankliche Grundlage. Die junge Organistin Almut Rößler, bei ihrer Interpretation des gesamten Orgelwerks Messiaens 1968 in Düsseldorf von diesem als eine ideale Interpretin gelobt, vermeidet extreme Ausformungen einzelner kompositorischer Merkmale. Ihr konzentriertes Spiel richtet sich ganz der wesentlichen Struktur und ihrem Ablauf in der Form zu. Nie ist sie von der Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, dem Reiz naturhafter Effekte oder klanglicher Höhepunkte überwältigt. Ihr Ziel ist die Vermittlung zeitlicher Vorgänge, die im hartnäckigen Hörer dann selbst eine neue Zeitempfindlichkeit hervorrufen. Herausragende technische Qualität der Platte und gegliederte Darstellung der Orgeldisposition sind vorbildliche Voraussetzungen dieser bedeutsamen Einspielung. (H) Ch. B.

Junge Violinvirtuosen

a) **N. Paganini (1782 bis 1840)**

Konzerte für Violine und Orchester Nr. 1 D-dur op. 6 und Nr. 2 h-moll op. 7

Shmuel Ashkenasi, Violine; Wiener Symphoniker, Dirigent Heribert Esser

DGG Stereo 139 424 25.– DM

b) **F. Mendelssohn Bartholdy (1809 bis 1847)**

Konzert für Violine und Orchester e-moll op. 64

A. Glasunow (1865 bis 1936)

Konzert für Violine und Orchester a-moll op. 82

Konstanty Andrzej Kulka, Violine; Warschauer National-Philharmonie, Dirigent Jerzy Katlewicz

Telefunken Stereo SAT 22 518 19.– DM

c) **F. Mendelssohn Bartholdy**

Konzert für Violine und Orchester e-moll

P. I. Tschaikowsky (1840 bis 1893)

Konzert für Violine und Orchester D-dur op. 35

Pinchas Zukerman, Violine; London Symphony Orchestra, Dirigent Antal Dorati

New Yorker Philharmoniker, Dirigent Leonard Bernstein

CBS Stereo S 72 768 25.– DM

d) **E. Lalo (1823 bis 1892)**

Symphonie Espagnole für Violine und Orchester d-moll op. 21

M. Ravel (1875 bis 1937)

Tzigane, Rhapsodie für Violine und Orchester

Itzhak Perlman, Violine; London Symphony Orchestra, Dirigent André Previn

RCA Stereo LSC-3073-B 21.– DM

	a)	b)	c)	d)
Interpretation:	9	10	8/10	9
Repertoirewert:	7	8	5	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10	8	7/10	10
Oberfläche:	8	9	8	8

Zwar ist es um hochtalentierten Nachwuchs im Violinfach schlechter bestellt als im Klavierfach, in dem man beinahe schon von einem Überangebot sprechen kann, aber die vier vorliegenden Platten, mit denen vier große Schallplattenhersteller junge Geiger der Weltspitzenklasse vorstellen, sind geeignet, Befürchtungen gründlich zu zerstreuen, die großen Geiger der älteren Generation könnten keine würdigen Nachfolger finden.

Shmuel Ashkenasi, 1941 in Tel Aviv geboren, lebt zur Zeit als „musician in residence" an der Northern University of Illinois. Als Achtjähriger begann er sein Geigenstudium bei Ilona Feher, einer Ungarin aus der Hubay-Schule, und studierte später am Curtis Institute of Music, Philadelphia, bei Efraim Zimbalist, der ebenfalls aus der russisch-ungarischen Geigenschule hervorgegangen ist. Die beiden Paganini-Konzerte auf DGG bedeuten sein Schallplatten-Debut. Ashkenasi erweist sich in diesen Konzerten als ein Geiger von eminentem technischen Können, makelloser Intonation bei relativ schlankem Ton und schnellem Vibrato. Er ist zweifellos ein Violinvirtuose von Weltspitzenformat. Im ersten Paganini-Konzert mehr noch als im zweiten, fällt die seltsame Neigung Ashkenasis zu „skandierender" Phrasierung auf. Er setzt ungewöhnlich kräftige Akzente an Stellen, wo man sie so nicht erwartet. Seinen Duktus könnte man ihn lapidar oder „kurz angebunden" bezeichnen. Seine Scheu, Kantilenen schwelgerisch auszusingen, verleiht seinem Spiel ein Fluidum klanglicher Keuschheit, das allein schon deshalb erfrischend wirkt, weil es so ungewöhnlich ist. Dabei gibt es keine Stelle in diesen an Schwierigkeiten gewiß nicht armen Konzerten, die er nicht mit absoluter Souveränität, fast kaltschnäuzig, bewältigen würde. Interessante Interpretationen eines vielversprechenden Geigers, über dessen musikalische Qualitäten aber erst dann mehr zu sagen sein wird, wenn weitere Platten mit dem einen oder anderen der großen Violinkonzerte vorliegen werden. Klangqualität und Fertigung der DGG-Platte sind, von leichtem Rumpeln abgesehen, ausgezeichnet.

Mit b) präsentiert Telefunken in einer Aufnahme der Polskie Nagrania den polnischen Nachwuchsgeiger Konstanty Andrzej Kulka (22). Er gewann 1966 im Internationalen Violinwettbewerb, München, den ersten Preis, nachdem er schon zwei Jahre zuvor als Siebzehnjähriger im Internationalen Paganini-Wettbewerb in Genua einen vierten Platz belegt hatte. Auch die CBS hat mit Pinchas Zukerman (21) einen hochkarätigen Geiger vorzustellen. Er begann seine Karriere in seinem Geburtsland Israel. 1961 rieten ihm Isaac Stern und Pablo Casals, sein Studium in den USA fortzusetzen. Zukerman ließ sich an der Juilliard School einschreiben, wo er bei Ivan Galamian studierte. Später folgte ein Stipendium der Helena-Rubinstein-Stiftung. Im Mai 1967 gewann er den Leventritt-Preis. Kulka und Zukerman spielen hier beide das Mendelssohn-Konzert. Beide verfügen über gleichermaßen unfehlbare Technik und sichere Intonation. Kulkas Ton ist schlank, aber bei schnellem Vibrato wie von innerem Feuer beseelt. Zukermans Klang ist üppiger, sein Vibrato etwas langsamer und breiter, er besticht durch einschmeichelnden Schmelz, während Kulka durch die männliche Kraft seines Spiels und durch seine „Linearität" der Klanggebung, über die vertracktesten Schwierigkeiten hinweg, fasziniert. Zwei grundverschiedene Geiger, die schon über ausgeprägte Individualität verfügen. Musikalisch gesehen überzeugt mich Kulka im Mendelssohn-Konzert mehr als Zukerman, dessen Phrasierung kurzatmiger ist und der trotz seiner klanglichen Qualitäten nicht die diesem Konzert angemessene „distanzierte" Leidenschaftlichkeit, nicht den ungeheuren Impetus entwickelt wie dies Kulka zustande bringt. Trotzdem gilt die Einschränkung in der Interpretationsbewertung mehr der Orchesterbegleitung Bernsteins als der solistischen Leistung Zukermans. Bernstein überzieht die Begleitung und läßt an manchen Stellen die wünschenswerte Präzision vermissen. Die Holzbläserparallelen im dritten Satz sind nicht besonders schön, an einer Stelle sind Solist und Bläser völlig auseinander. Die Sologeige ist zu stark im Vordergrund, die Aufnahme in den Bässen undurchsichtig; im Aufnahmestudio herrscht hörbare Unruhe. Anders verhält es sich beim Tschaikowsky-Konzert. Hier ist nicht nur die Begleitung durch das von Antal Dorati geleitete London Symphony Orchestra perfekt, hier überzeugt auch die unprätentiöse, alle Mätzchen vermeidende, fast schlichte Art Zukermans, dieses stark strapazierte Konzert zu spielen. Er macht es nicht russisch wie z. B. Oistrach, sondern rückt es, ähnlich Grumiaux, nur bei intensiverem Klang, in die Nähe eines klassischen Violinkonzerts. Die Aufnahmequalität der B-Seite dieser Platte ist perfekt.

Kulka hat das Glück, im Mendelssohn-Konzert sehr viel besser begleitet zu werden. Die Polen spielen überaus präzise und schaffen dem Solisten die ideale orchestrale Atmosphäre. Die Aufnahme klingt wegen Höhenmangels etwas topfig. Dreht man Bässe weg und gibt kräftig Höhen hinzu, wird die Klangqualität bei guter Breitenstaffelung und wohlintegrierter Sologeige sogar gut. Das Glasunow-Konzert legt Kulka von Anfang an auf leidenschaftlichen Ausdruck bei starker Klangintensität und agogischer Spannung an. Eine hervorragende Interpretation dieses etwas salonhaften Konzerts mit seinem schwungvollen, klanglich äußerst reizvollen, von einem Jagdthema getragenen Finale.

RCA bringt mit der vorliegenden schon die zweite Platte heraus, auf der Itzhak Perlman (29), Sohn polnisch-jüdischer Eltern, zu hören ist. Im April 1964 gewann Perlman als jüngster Teilnehmer den Leventritt-Wettbewerb, nachdem auch er an der Juilliard-School studiert hatte. Im Alter von viereinhalb Jahren befiel ihn eine Kinderlähmung; seither ist er auf Krücken angewiesen und kann nur im Sitzen spielen. Die erste Platte Perlmans mit dem Tschaikowsky-Konzert (Heft 6/69) hinterließ bei mir einen weitaus weniger günstigen Eindruck als die vorliegende, im Unterschied zu jener, hervorragend aufgenommene mit der Symphonie Espagnole von Lalo und Ravels Tzigane. Auch Perlman verfügt über einen süßen, einschmeichelnden Ton, der aber in den unteren Lagen auf seltsame Weise an Substanzhaltigkeit verliert und leicht verschleiert wirkt. Anders als die anderen drei hier erwähnten Geiger hat er eine Neigung zu ausgeprägten, nicht immer wohldosierten Portamenti. Trotzdem kann seine Interpretation der Symphonie Espagnole neben derjenigen Sterns (Heft 4/68) bestehen, wenngleich er nicht über dasselbe Ausmaß an Vitalität und Ausdruckskraft verfügt. Es fehlen ihm etwas die große geigerische Geste und der Schuß Eleganz, die nun einmal zu dieser Art Musik gehören. Hingegen sind auf der vorliegenden Platte keinerlei Intonationsmängel mehr festzustellen, wie das im Tschaikowsky-Konzert der Fall ist. Der Violin-Rhapsodie Tzigane verleiht er angemessenen Ausdruck. Technisch zeigt sich in diesem Stück eine Kuriosität. Gleichzeitig mit der Modulation, und in der Stärke mit dieser zu- oder abnehmend, stellt sich ein Störton von etwa 200 Hz ein, der möglicherweise von einem Defekt in der Dynagroove-Elektronik herrührt.

(6 b Rabco, Sony 6-Kanal-Verst. Cabasse Brigantin) Br.

Komödiantische Musik des Barock

C. Farina (um 1600 bis 1640): Capriccio stravanante (Kurtzweilig Quotlibet) à 4 · J. Fr. Schmelzer (um 1623 bis 1680): Fechtschuel à 4 (Die Fechtschule) · H. I. F. Biber (1644 bis 1704): Sonata Violino Solo representativa (Representatio Avium) · M. Marais (1656 bis 1728): Le Tableau de l'Operation de la Taille ... · A. Vivaldi (um 1678 bis 1741): Concerto op. 10 Nr. 2 – „La Notte"

Concentus Musicus Wien, Leitung Nikolaus Harnoncourt

Telefunken, Das Alte Werk, Stereo SAWT 9549-B 21.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Dies ist eine der instruktivsten und auch originellsten Platten, die mir seit langem auf den Plattenteller kamen! Es handelt sich um eine Anthologie der frühesten Programm-Musik mit einem äußerst lehrreichen Einführungstext aus der Feder des unermüdlichen N. Harnoncourt über die Möglichkeiten der akustischen Imitation, der musikalischen Darstellung von Bildern und Gefühlen oder Gedanken. Man kann mit Worten schlecht beschreiben, was die Ohren erwartet: Farinas Capriccio setzt sich aus 22 kleinen Stückchen zusammen, die – wie der Komponist in deutsch und italienisch genau anweist – nicht nur die witzigsten Effekte (Tiere, wie Katze, Hund, Hahn und Henne, aber auch Flöte, Trompete und Orgel werden persiflierend imitiert), sondern auch die interessantesten und gewagtesten Tonverbindungen und Rhythmusfigurationen enthalten: an einigen Stellen fühlt man sich in modernste Experimentierlust versetzt. Ähnlich Bibers Sonata, die sich (dem Untertitel entsprechend) in Nachtigall-, Hennen-, Wachtel-, Katzen- und ähnlichen Stimmdarstellungen ergeht. Schmelzers „Fechtschule" ist ein musikalisches Ballettgemälde über Kampfszenen, Marais' „Tableau" für Sologambe und Cembalo ist die musikalische Darstellung einer sehr drastischen (wohl Gallen- oder Blasen-) Stein-Operation, wobei die Geschehnisse durch einen Sprecher mit schauderbarer Prägnanz („hier wird der Schnitt gemacht", „hier fließt das Blut heraus") geschildert werden. Vivaldis zweites Flötenkonzert aus op. 10, das Schlußstück der Platte, bildet in mehrfacher Hinsicht den Höhepunkt dieser Zusammenstellung: Hier werden keine natürlichen Laute imitiert, hier werden nur Gefühle und Gedanken, Vorstellungen und innere Erlebnisse musikalisch ausgedrückt, nämlich das Herzklopfen, Zittern und Schaudern, die Verzweiflung eines von der Nacht geängstigten Menschen, und Vivaldis Konzert ist sicher eines der packendsten Frühbeispiele der tonlichen Übertragung solcher innerer Vorgänge in das musikalische Medium. Wenn man nun aber dieses recht gut bekannte und in zahlreichen Versionen vorhandene Konzert in der Darstellung durch Harnoncourts Concentus Musicus in sparsamster Instrumentierung hört, geschieht, was fast immer geschieht, wenn man Bekanntes mit diesem Ensemble wieder erlebt: man glaubt, ein neues Stück zu entdecken; unter Verzicht auf alle brillante Virtuosität ergibt sich durch die eigenwillige Gestaltung (etwa mit prägnant verkürzten Punktierungen), durch klare Linienführung (neben der Querflöte steht in der Baßlinie nur noch ein Barockfagott außerhalb der Streicher), durch pointierte Effekte (etwa vibratolos pianissimo gestrichene Geigen) ein überwältigendes Klangerlebnis. – Kurz: hier ist eine amüsante und wertvolle Perle zu entdecken ... (6 SME q A Heco B 250/8) D. St.

Barock-Klarinettenkonzerte

A. Vivaldi (etwa 1678 bis 1741): Zwei Concerti in C-dur für zwei Oboen, zwei Klarinetten, Streicher und Cembalo, P. 73 und 74 · J. M. Molter (etwa 1695 bis 1765): Konzert in G-dur für D-Klarinette und Orchester · G. Ph. Telemann (1681 bis 1767): Concerto in d-moll für zwei Klarinetten und Orchester

Dieter Klöcker und Andreas Bonifert, Klarinetten; Gernot Schmalfuß und Gerhard Hermann, Oboen; Das Heidelberger Kammerorchester

Da Camera Magna Stereo SM 91 015 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Eine gelungene Zusammenstellung, aber angesichts der Barock-Flut – auch Instrumentaler Konzerte – mit 25 Mark zu teuer bezahlt, vor allem, wenn auf der Plattenhülle das werbewirksame Epitheton „Virtuos" fehlt, das beim Eintrag im Bielefelder zu lesen ist. Am schlechtesten schneidet noch das Molter-Konzert ab, das vor kurzem als Koppelung zu drei André-Trompetenkonzerten (auf DGA 198 415, vgl. Heft

7/68 S. 462) mit Jost Michaels in exzellenter Interpretation erschien; Klöcker, der Klarinettist hier, ist ihm mit Abstand unterlegen, spielt hart, unflexibel und mit Mühe. Dafür sind das im Repertoire offenbar neue, etwas konstruiert wirkende Telemann- und die beiden in ihren schnellen Sätzen brillanten Vivaldikonzerte in attraktiver Faktur, alle stets mit zwei Klarinetten besetzt – und bei Vivaldi in beiden Fällen mit zwei Oboengegenstimmen – auch solistisch überzeugender. Das dirigentenlose Hausorchester der Da Camera mit einem ungenannten, aber eindrucksvollen Continuocembalisten zeigt Schwung und Hingabe; Fertigung und Pressung sind ordentlich. (6 SME q A Heco B 250/8) D. St.

Blockflötenmusik auf Originalinstrumenten (II)

J. B. Loeillet (1680 bis 1730): Sonate in G-dur für Blockflöte und Basso continuo · J. J. van Eyck (um 1590 bis 1657): Batali und Variationen über „Doen Daphne d'over schoone maeght" für Blockflöte solo · R. Carr (17. Jhdt.): Divisions upon an Italian Ground für Altblockflöte und Basso continuo · G. Ph. Telemann (1681 bis 1767): Fantasie in F-dur und Fantasie in d-moll für Blockflöte solo · F. Couperin (1668 bis 1733): Le Rossignol en amour für Blockflöte und Continuo · J. Chr. Pepusch (1667 bis 1752): Sonate Nr. 4 in F-dur für Alt-Blockflöte und Basso continuo

Frans Brüggen, Blöckflöte; Anner Bylsma, Barockcello; Gustav Leonhardt, Cembalo

Telefunken Stereo SAWT 9545-A 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	8

Teldec hatte in der Serie „Das alte Werk" 1966 (mit der Platte SAWT 9482-A) eine erste Folge von Blockflötensonaten auf Originalinstrumenten mit denselben Solisten herausgebracht. Diese zweite Folge ist der ersten in allem so ebenbürtig, daß sich auf die damalige Besprechung (in Heft 10/66 S. 653) verweisen läßt. Vom Repertoire her gruppieren sich auch hier wieder Solostücke mit Continuosonaten; van Eyck – dessen Batalisätze von Brüggen angesagt werden (das erste Mal, daß ich einen Interpreten alter Musik in dieser Weise einen Werktitel auf einer Platte ansagen hörte) – ist erneut mit originellen Stücken, Telemann mit weiteren Solo-Fantasien vertreten. Interpretation, Fertigung und Hüllengestaltung mit Text, Abbildungen und Erläuterungen im üblich instruktiven und fundierten Stil der Serie „Musik und ihre Zeit" sind makellos und bewundernswert. Auf der B-Seite stört im ersten Band ein Preßfehler etwas, der sich wohl nur auf meinem Exemplar befindet.
(6 SME q A Superex-St-Pro) D. St.

Bläsermusik der Spätrenaissance

S. Scheidt (1587 bis 1654): Canzona Gallicam / Benedicamus Domino / Galliard Battaglia / Wendet euch um, ihr Äderlein / Canzona Aechiopicam / Canzona Bergamasca · Th. Weelkes (1575 bis 1623): Madrigale: In Pride of May / O Care, Thou Wilt Despatch Me / Sit Down and Sing / Death Hath Deprived me / As Wanton Birds

Eastman Brass Quintet: Daniel Patrylak und Philipp Collins, Trompete; Verne Reynolds, Horn; Donald Knaub, Posaune; Cherry Beauregard, Tuba

Vox Candide Stereo CE 31 004 19.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Wenn es nicht schon so viele ausgezeichnete Bläserplatten mit Musik aus der Spätrenaissance und dem Frühbarock gäbe – etwa die „Kunst der Trompeter" und die „Kunst der Stadtpfeifer" (Elec SMC 91 421/2, vgl. Heft 6/66 S. 377), auch DGA 198 405 (vgl. Heft 11/67 S. 817) oder Cant 658 211 (vgl. Heft 2/67 S. 102) –, wäre diese Neuaufnahme aus der Candide-Serie der Vox wichtig. Aber einmal gibt es schon viel Samuel Scheidt (die Madrigale von Thomas Weelkes, der mit typischeren Stücken und zudem in der originalen Vokalfassung im Bielefelder recht zahlreich vertreten ist, z. B. mit dem Deller Consort auf harmonia mundi HMS 30 593 (vgl. Heft 1/67 S. 45) oder auf turnabout STV 34017 (vgl. Heft 8/66 S. 506) sind vom Wesen her nichts anderes, und zum zweiten gibt es solche Bläsermusik auch mit echten alten Instrumenten und nicht – wie hier – etwas aufpoliert und modernisiert, worunter die Authentizität leidet. So kann diese klanglich gut, interpretatorisch weniger gelungene Platte (mit einigen störenden Oberflächengeräuschen vor allem auf der B-Seite) aus der Konkurrenz nicht herausragen. (6 SME q A Heco B 250/8) D. St.

Musikalische Feste in fürstlichen Gärten

G. Fantini (geb. 1600): L'Imperiale · L. Senfl (um 1490 bis 1543): Pacientia · M. von Hessen (1572 bis 1632): Pavana del Tomaso di Canora · T. Susato (gest. nach 1561): Pavane (La Bataille) · Philidor-Sammlung: A Cheval · J. Danican-Philidor (1657 bis 1708): Marche de Timballes fait par Philidor Cadet · J. D. Zelenka (1679 bis 1745): Fanfare · A. Danican-Philidor (gest. 1730): Marche de timballes · L. J. Ott (16. Jhdt.): Drei Aufzüge · J. H. Schmelzer (ca. 1623 bis 1680): Arie per il Balletto à Cavallo · J.-B. Lully (1632 bis 1687): Les Airs de trompettes, timballes et hautbois · M.-R. Delalande (1657 bis 1726): Concert de trompettes pour les festes sur le Canal de Versailles · A. Danican-Philidor (gest. 1730): La Retraite · Philidor-Sammlung: L'Assemblé · G. Fr. Händel (1685 bis 1759): March · C. Ph. E. Bach (1714 bis 1788): Marcia – für die Arche · J. M. Molter (ca. 1695 bis 1765): Sinfonia concertante Nr. 2 · W. A. Mozart (1756 bis 1791): Divertimento Nr. 6 in C-dur, KV 188

Edward H. Tarr Bläserensemble und Consortium Musicum, Leitung Fritz Lehan

Electrola Stereo C 061-28 361/2
Subskriptionspreis 29.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Diese interessante Electrola-Kassette in der Fülle der Subskriptionen dieses Jahres liegt auf der Linie jener festlichen Bläsermusik, von der die beiden Platten „Kunst der Trompeter" und „Kunst der Stadtpfeifer" derselben Firma (SME 91 421/2; vgl. Heft 6/66 S. 377/8) als hervorragende Anthologien gelten dürfen, die seither mit Platten ähnlichen Genres zahlreiche Nachfolger fanden. Die Beispiele der vorliegenden Sammlung erfassen einen langen Zeitraum von zwei Jahrhunderten und schaffen akustisch wie auch durch die ausführliche Textbeilage mit ihren zahlreichen zeitgenössischen Zitaten in optischer Vorstellung einen triumphalen Festzug komödiantischen, kriegerischen, festlichen musikalischen Gepränges. Es beginnt mit vorwiegend militärischen Stücken, unter denen die reinen Bläserchöre (mit teils alten Instrumenten gespielt) und die Stücke für Solopauken besonderen Eindruck machen. Es setzt sich fort mit immer üppiger werdenden Freiluftmusiken, die mit Bläsern und Streichern bei festlichen Turnieren, Kampfspielen und anderen Hoffesten in für uns unvorstellbarer Massierung der Instrumente und sonst Mitwirkenden den musikalischen Hintergrund lieferten und durch Namen wie Schmelzer (für Österreich), Lully und Delalande (für Frankreich) repräsentiert werden, leitet dann über zu spätbarockem Prunk mit den französischen Danican-Philidor, dem englischen Händel – nicht mit seiner Wasser- oder Feuerwerksmusik, die (etwa in der Originalinstrumentation für Bläser auf Elec-Era SME 95 002) gut hierher gepaßt hätten, sondern mit einem kleinen Marsch – dem deutschen Molter – und führt bis zu Mozart, dessen Genie das Opulent-Bombastische in einem reizenden Divertimento mit gestopfter Trompete wieder in das Kammermusikalische verfeinernd zurückbildet, ohne dabei den Reiz des Naturverbundenen zu verlieren. – Die Fülle des Interessanten läßt sich mit Worten ebensowenig wiedergeben wie mit einer Lobrede auf den erstaunlichen Fleiß, mit dem Edward H. Tarr – der sich als Trompetensolist wie als Herausgeber, Forscher und Initiator großartiger musikalischer Schallplattenereignisse (man denke an die CBS-Platte aus San Marco in Venedig) einen immer größeren Namen macht – einzelne Stücke bearbeitet und ergänzt, die repräsentative Auswahl und Gegenüberstellung vieler typischer Klangbilder besorgt und in der dreisprachig (nämlich deutsch, französisch und erstaunlicherweise statt englisch italienisch) verfaßten Textbeilage den instrumentalen Aufbau, den historischen Hintergrund und die Prinzipien seiner Auswahl erläutert hat. – So bleibt nur zu sagen, daß alle Mitwirkenden mit Erfolg – nicht nur durch die Instrumentenwahl – auf historische Echtheit bedacht waren, daß die Aufnahmetechnik die Fülle des Klanges wohlproportioniert einzufangen verstand, daß die Darstellung selbst von viel Schwung und Begeisterung getragen ist und daß auch die Fertigung keine Mängel zeigt, wenn man von Sprachfetzen unmittelbar vor Beginn des Händelmarsches absieht. Wer mit Freiluftmusiken und Reiterballetten noch keine Bekanntschaft gemacht hat, sollte anstelle der überall unter verschiedenen Titeln verstreut oft schwer zu findenden Angebote diese Kassette zum günstigen Sonderpreis erwerben; er wird nicht enttäuscht sein.
(6 SME q A Heco B 250/8) D. St.

Rendezvous musical avec Pierre Fournier

F. Francoeur: Adagio und Allegro · J. Haydn: Tempo di Minuetto · C. M. v. Weber: Larghetto und Rondo · F. Chopin: Nocturne op. 9, 2 · N. Rimskij-Korssakoff: Hymne an die Sonne, Hummelflug · R. Schumann: Adagio und Allegro op. 70 · Ch. Gounod: Ave Maria · P. I. Tschaikowskij: Valse sentimentale · J. Brahms: Feldeinsamkeit · D. Popper: Elfentanz · A. Dvořák: Rondo op. 94 · C. Saint-Saëns: Der Schwan · N. Paganini: Moses-Variationen

Pierre Fournier, Violoncello; Lamar Crowson, Klavier

DGG Stereo 135 132 16.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Von den 14 Stücken, die auf dieser Platte in buntem Wechsel zwischen Rührstücken und Virtuosenschmankerln zusammengefunden haben, sind nur zweieinhalb Originalwerke (Schumann zur Hälfte, Popper und Dvořák ganz). Alles übrige sind Transkriptionen von Violin- oder Klavierstücken, Liedern, Opern- oder Orchestermusik. Die Absicht ist also dezidiert, und man sollte deshalb über sie nicht streiten; die Verwendbarkeit des Cellos für derlei Salonpièces scheint hinreichend erwiesen, und der 63jährige Pierre Fournier hat wohl selbst noch die Zeit gut genug in Erinnerung, als sie allenthalben im Schwange waren. Nun läßt er seinen Erinnerungen freien Lauf; allein ganz so frei, wie er wohl sein müßte, um mit nichts als freundlichem Schmunzeln zuhören zu können, ist er eben nicht. Man spürt da doch technische Widerstände, die den Reiz der technischen Eskapaden schmälern. Und im Bereich der schönen Kantilenen (man höre nur Gounods grausiges Ave Maria) scheinen wiederum Fourniers an sich spröder und nervöser Ton wie sein Stil interpretativer Bewußtheit ein bißchen fehl am Platze. (6 v C) U. D.

Klaviermusik

J. Haydn (1732 bis 1809)

Klaviersonaten Es-dur H. XVI, 38 · cis-moll H. XVI, 36 · C-dur H. XVI, 35 · D-dur H. XVI, 37

Ingrid Haebler, Hammerklavier

Philips Stereo 839 736 LY 25.– DM

Klaviersonaten c-moll H. XVI, 20 · D-dur H. XVI, 33 · G-dur H. XVI, 39

Ingrid Haebler, Hammerklavier

Philips Stereo 839 735 LY 25.– DM

Interpretation:	?
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

„Dieses Gezirpe und Gerassel ... ein musikalisches Vergnügen hat es meinen Ohren noch nicht bereitet. Ich könnte sogar, wenn nicht viele liebenswürdige Kolleginnen diese Instrumente bevorzugen würden, so boshaft sein, zu behaupten, daß nur die Spieler das Cembalo lieben, deren Technik für das richtige Klavier nicht ausreicht. Aber dies wäre wohl gar zu unhöflich, noch dazu Damen gegenüber."

Diese Bemerkung schrieb Walter Gieseking 1941 in seinem Aufsatz über Bach-Interpretation auf dem Konzertflügel. In jener Befangenheit, die man einem Pianisten seines Ranges verzeiht, übersah er, daß Cembalo und Flügel zwei verschiedene Instrumente sind, die, von Ähnlichkeiten der äußeren Form abgesehen, nur die Spielweise vermittels Niederdrücken von Tasten gemein haben. Den Nagel auf den Kopf trifft das Zitat jedoch, wenn man Cembalo durch historisches Hammerklavier ersetzt, also jene Frühform unseres Flügels, die Haydn und Mozart benutzten, aber schon Beethoven als verbesserungsbedürftig empfand, so daß er Erards und Grafs Errungenschaften auf diesem Gebiet lebhaft begrüßte. Man kann durchaus geteilter Meinung darüber sein, ob das historisierende Zurück zu Instrumenten, deren Anschlagsdifferenzierungs-Spielraum sehr begrenzt ist und auf denen sich ein kantables Legato im Forte kaum herausbringen läßt, deren Klang drahtig und hart erscheint, der zu interpretierenden Musik zugute kommt. Aber was Jörg Demus recht ist, das ist seiner Wiener Landsmännin Ingrid Haebler billig. Und wenn sie schon kein Originalinstrument von 1785 auftreiben kann, dann läßt sie sich halt eines nachbauen. Das hat dann den Vorteil, daß auch der Diskant halbwegs klingt ...

Von den auf diesen beiden Platten vereinigten Haydn-Sonaten bilden sechs – d. h. also alle mit Ausnahme von H. XVI, 33 – die bedeutende Serie der Auenbrugger-Sonaten aus dem Jahre 1780. Am gewichtigsten ist die große Sonate c-moll H. XVI, 20 mit dem weitgespannten, von expressiver Empfindsamkeit aufgeladenen Kopfsatz und dem tiefsinnigen a-moll-Andante. Andere Stücke, wie die in D-dur, C-dur und cis-moll genießen größere Popularität, weil sie mehr an unproblematische Spielfreude appellieren. Wer hat sie in frühem Stadium seines Klavierunterrichts nicht gespielt?

Freilich würde kein verantwortungsbewußter Pädagoge auf dem modernen Flügel diese Non-legato-Hackerei durchgehen lassen, mit der hier die meisten Allegro-Sätze heruntergehaspelt werden. Selbst wenn mir Ingrid Haebler nachweisen könnte, daß diese Spielweise historisch authentisch sei, würde ich mich nicht für sie begeistern können. Wem so etwas vier mal 30 cm lang Spaß macht, der kaufe die beiden Platten. Der Rezensent hält sich für seinen Teil an Gieseking: „... ein musikalisches Vergnügen hat es meinen Ohren nicht bereitet."

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

W. A. Mozart (1756 bis 1791)

Sämtliche Klaviersonaten

Ingrid Haebler, Klavier

Philips Stereo S-C 71 AX 601 75.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Die Kassette enthält sämtliche 18 im Köchel-Verzeichnis aufgeführten Klaviersonaten Mozarts. Es fehlt also die in der Peters-Ausgabe zusätzlich enthaltene unnumerierte F-dur-Sonate, deren Authentizität zweifelhaft ist.

Worauf gründet sich eigentlich der Ruhm Ingrid Haeblers als Mozart-Interpretin? Wenn man, wie der Rezensent, die sechs Platten hintereinander hört, glaubt man, die Antwort gefunden zu haben: die Haebler ist eine überaus kultivierte Pianistin, die den Bereich des Charmanten, Gefälligen, Kantablen selten verläßt, ungemein transparent und texttreu spielt und über einen schlanken, flexiblen Ton gebietet, der immer „schön" klingt. Nur darf man von ihr keinen feurigen, pianistisch sonderlich brillanten oder gar hintergründigen Mozart erwarten. Das ist alles stilistisch richtig und wohltemperiert. Dennoch sollte man, wenn man nicht die Freude an der Sache verlieren will, keine Einzelvergleiche etwa mit Gieseking oder Clara Haskil anstellen. Dann nämlich wird evident – sofern man es nicht schon vorher gewußt hat –, daß das Gerede von der legitimen Nachfolgerin der Haskil halt Gerede ist.

Es gibt zweifellos sehr schöne Einspielungen in dieser Kassette. Die Sonaten D-dur KV 284 („Dürnitz"), C-dur KV 279 und B-dur KV 333, deren Interpretation durch Ingrid Haebler der Rezensent bereits in Heft 8/1968 als vorbildlich gewürdigt hat, zählen zu ihnen. Das Variationen-Finale aus KV 284 wird bewundernswert reich schattiert, das große Rondo-Finale aus KV 333 hat viel Schwung und konzertante Brillanz. Zum Besten der Kassette gehört ferner die B-dur-Sonate KV 281, deren Allegro moderato mit seinen reichen Fiorituren kernig-kantabel in fließendem Legato dahinströmt, deren Andante amoroso nobelexpressiv ausgespielt wird und deren Finalrondo graziösen Charme hat. Auch die bedeutende D-dur-Sonate KV 576 wird in großem Zug hingestellt, markant in den kanonischen Stimmführungen des Kopfsatzes und – ausnahmsweise, möchte man sagen – feurig und virtuos im Rondo-Allegretto. Ähnliches läßt sich vom ersten Satz der F-dur-Sonate KV 533 mit seinen polyphonen Verwicklungen sagen. Er entwickelt sich plastisch und sehr charakteristisch. Im Falle der großen a-moll-Sonate KV 310 wird das Allegro maestoso gewichtig und energisch ausgespielt, durchaus konturiert und ohne jene hier vielfach übliche unterschwellige Elegie. Aber das Presto-Finale gerät dann zu brav, es fehlt die für diesen Satz so bezeichnende innere Unruhe, die gewissermaßen nach innen geschlagene Dramatik. Ausdrucksbereiche, die der Haebler nicht unbedingt fremd sein müssen, wie ihre harte, dynamische Kontraste nicht scheuende Wiedergabe der c-moll-Fantasie beweist.

Aber diese in Harmlosigkeit umschlagende Zurückhaltung ist leider typisch für weite Strecken dieser Mozart-Einspielung. Dem Kopfsatz der D-dur-Sonate KV 311 mangelt das „con spirito", er trippelt statt dessen brav dahin, und auch das Final-Rondo hat bei aller Spritzigkeit und allen kräftigen Akzenten nicht den pianistischen Schwung, mit dem es etwa Gieseking spielte. Wie denn überhaupt die Haebler eine fatale Neigung zu kurzatmiger Phrasierung zeigt: sie spielt das Detail sorgsam und oft berückend schön aus, vergißt aber darüber die Großform. Das wird evident, wenn man einmal die Haskil zu Hilfe ruft, etwa im Falle der F-dur-Sonate KV 280. Während Ingrid Haebler die Adagio-Bezeichnung des Mittelsatzes auf die Achtel bezieht, wodurch der Satz unter Einbuße seiner Innenspannung verschleppt wird, faßt Clara Haskil je drei Achtel zu einer rhythmischen Grundeinheit zusammen: die Musik gewinnt plötzlich Wärme und fließendes Espressivo. Das von der Haebler mit sehr spitzen Fingern gespielte Final-Presto könnte fast von Scarlatti sein. Das ist zwar eine Glanzleistung kapriziöser Anschlagskultur, aber mehr Rokoko-Nippes als Mozart. Um wievieles saftiger und energischer musiziert die Haskil diesen Satz. Solch trippelnde Verharmlosung, die reizend gemacht und deshalb publikumswirksam ist, findet sich im Andante sowie im Finale der G-dur-Sonate KV 283, im Finale der B-dur-Sonate KV 570 (wo sie ausnahmsweise einmal hingehört), im Allegretto grazioso der B-dur-Sonate KV 333, wo sie einmal mehr zu kurzatmiger Phrasierung führt. Auch im einleitenden Adagio der Es-dur-Sonate KV 282 gibt die Haebler ihrer Neigung zu Kurzatmigkeit infolge zu breiten Ausspielens Raum: Detail reiht sich an Detail. Jenen leichten Zug zu gouvernantenhafter Behäbigkeit ist weiterhin der Darstellung der berühmten A-dur-Sonate eigen. Die Variationen ziehen ein wenig blaß-elegisch vorüber, sehr stilvoll aber ohne klangliches Blühen. Das ausgedehnte Menuett hat sogar einen Anflug von Langeweile. Und das türkische Rondo verbleibt bei hübscher dynamischer Steigerung im Bereich eines ruhig-behäbigen Allegrettos.

Zurückhaltend-verharmlost erscheint schließlich die Darstellung der c-moll-Sonate. Die konzentrierte Dramatik des Kopfsatzes, die durchaus auf Beethoven hinweist (der be-

kanntlich von dem Stück sehr beeindruckt war), kommt nicht heraus, und vollends das in Mozarts Autograph mit „Molto allegro, agitato" überschriebene Finale läuft unverbindlich ab.
Demgegenüber findet man immer wieder überaus schön und ausdrucksvoll artikulierte Mittelsätze. Hier ist Ingrid Haebler in ihrem ureigensten Element, braucht sie den Vergleich mit bedeutender Konkurrenz nicht zu scheuen.
Fazit: nach Anhören dieser sechs Platten kann man sich am Ende des Eindrucks nicht erwehren, daß die Mozart-Spezialistin Haebler einer großen Mozart-Interpretin Haebler im Wege steht. Der Rezensent sagte es bereits anläßlich einer Besprechung von Mozart-Konzert-Einspielungen der Wiener Pianistin: sie sollte aller Abstempelung zum Trotz einmal zwei oder drei Jahre Mozart-Abstinenz üben und statt dessen Romantiker spielen.
Die Platten klingen ausgezeichnet, nicht extrem brillant, wie es auch für Mozart wenig stilvoll wäre, wohl aber rund und transparent. (3 b M. Heco B 230/8) A. B.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

15 Variationen mit Fuge Es-dur op. 35 (Eroica-Variationen) · 32 Variationen über ein eigenes Thema c-moll · 6 Variationen F-dur op. 34

Claudio Arrau, Klavier

Philips Stereo 839 743 LY 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Grifftechnisch souveräner und plastischer, energischer zusammengerafft, transparenter in den polyphonen Teilen, differenzierter in der Farbe kann man diese nächst den Diabelli-Variationen bedeutendsten Variationswerke Beethovens heute von niemandem hören. Arrau geht in den beiden ersteren Zyklen auf die Großform aus. Die Eroica-Variationen scheinen retrospektiv vom Sinfonie-Finale her beleuchtet, ja man fragt sich bei dieser von sinfonischer Zielstrebigkeit getragenen Wiedergabe Arraus unwillkürlich, weshalb Beethoven das Stück für seine Sinfonie nicht einfach instrumentiert hat. Die Kanon-Variation und das freie Fugato sind von gemeißelter Prägnanz der kontrapunktischen Linien, wie denn überhaupt das Gegenspiel der beiden Themen, das einen der Hauptreize des Werkes ausmacht, vollendet schön zum Tragen kommt. Und wieviel das Finale der Vierten Sinfonie von Brahms den c-moll-Variationen Beethovens verdankt, wird evident, wenn man diese Arrau-Darstellung hört. Der ruhig und stetig dahinziehende Fluß der barocken Chaconne wird durch Beethoven im Sinne sinfonischer Architektur von innen her dynamisiert. Genau das demonstriert diese Wiedergabe in bezwingender Weise. Im übrigen überrascht die Unmittelbarkeit des pianistischen Zugriffs, die weniger als in manchen Beethoven-Sonatendarstellungen Arraus von altersweiser Reflektion gebremst erscheint. Das ist bei aller Detailausformung und strukturellen Durchmodellierung vollsaftiges Virtuosenspiel großen Stils.
Demgegenüber sind die F-dur-Variationen mehr auf individuelle Ausformung der bereits durch ständigen Tonart- und Taktwechsel scharf kontrastierend angelegten Einzelsätze gekennzeichnet. Das Virtuose tritt zurück zugunsten ruhigen Ausbreitens der musikalischen Charaktere. Meisterlich, wie Arrau dennoch den Bogen über das Ganze zu spannen versteht, wie ihm der intimere, poetischere Grundton des Werkes nie in romantizistisches Genre abgleitet.
Die vollsaftig und präsent klingende Platte ist eine wichtige Ergänzung zu Arraus großem Beethoven-Sonatenzyklus, womit über ihre Bedeutung alles gesagt sein dürfte. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

F. Mendelssohn Bartholdy (1809 bis 1847)

Präludien und Fugen op. 35 Nr. 1 und 2 · 2 Lieder ohne Worte Nr. 22 und 33 · Variations sérieuses op. 54 · Fantasie fis-moll op. 28 · Charakterstück op. 7 Nr. 1 · Variationen op. 83 · Rondo capriccioso op. 14

Branka Musulin, Klavier

DGG Stereo 135 129 16.– DM

Repertoirewert:	7
Interpretation:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Das Programm dieser Platte schließt einen Kompromiß; einerseits enthält es mit zwei Liedern ohne Worte und dem Rondo capriccioso den bekannten Mendelssohn, den Hausmusiker und den Virtuosen, andererseits bietet es verdienstvollerweise Einblicke in den romantischen Mendelssohn (Fantasie op. 28), der zwischen Schumann und Chopin die Spur der persönlichen Nunance bewahrt, und in den retrospektiven Komponisten, der seine Kenntnis von und Liebe zu Bach in die Kompositionstat umsetzt. Damit wird wirklich das umspielt, was im Hüllentext als neue Mendelssohn-Sicht bezeichnet wird, was aus der Not des Komponisten, der Behinderung melodischer Entwicklung durch harmonische Überfrachtung (was nur für den Klavierkomponisten gilt), die Tugend formaler Entwicklung macht. Diese Qualität der Platte in Richtung auf ihren Repertoirewert macht zugleich, in Richtung auf den Interpretationswert, ihre Begrenzung aus: das Spiel von Branka Musulin, erfrischend unprätentiös und textnahe übrigens, weiß sich zwischen beiden Seiten nicht recht zu entscheiden, setzt den Kompromiß der Programmauswahl fort. Zwar wird etwa das Rondo nicht zum Schlachtroß pianistischer Selbstinszenierung degradiert, werden die Lieder ohne Worte vergleichsweise wortarm gespielt – aber das Faszinosum der Variations sérieuses, hat man Horowitz im Ohr, stellt sich nicht ein. Letztlich deswegen, weil Mendelssohns harmonische Üppigkeit allzusehr beschnitten, als Eigenwert abgeschwächt wird. Was von einer auch interpretatorischen Neusicht Mendelssohns zu erwarten wäre: der Aufweis, daß Tugend und Schwäche im obengenannten Sinn eins sind und damit mehr als die Subtraktion des einen vom anderen – das eben vermittelt die Platte nicht. – Gute Klangtechnik, absolut geräuschfreie Oberfläche, leichte Echos und Nachechos.
(9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

Romantische Klaviermusik zu vier Händen

F. Mendelssohn Bartholdy (1809 bis 1847)
Andante und Variationen B-dur op. 83 a

R. Schumann (1810 bis 1856)
Polonaisen B-dur, g-moll und E-dur

R. Volkmann (1815 bis 1883)
Sonatine G-dur op. 57

H. Götz (1840 bis 1876)
Sonate g-moll op. 17

Lieselotte Gierth und Gerd Lohmeyer, Klavier

Electrola 1 C 053-28 021 16.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Sicher ist das Repertoire für Vierhändigspieler äußerst mager, eine Ausgrabung zum Beispiel der matten G-dur-Sonatine von Robert Volkmann aber lohnt sich bestimmt nicht. Mendelssohns Opus 83 a ist zwar recht harmlos, wenigstens aber besser „gemacht". Interessanter sind Schumanns drei Polonaisen aus dem Jahre 1828, deutlich Vorstudien seiner „Papillons", und die g-moll-Sonate von Götz. Die Wiedergaben der technisch allesamt wenig anspruchsvollen Werke sind sauber, exakt – mehr allerdings läßt sich nicht dazu sagen. Vielleicht noch, daß der Secondo-Spieler fast jede Gelegenheit ausläßt, das in den Vordergrund zu rücken, was in den Vordergrund gehört.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M. R.

Moderne Musik

E. Carter (geb. 1908)

Klavierkonzert

Jacob Lateiner, Klavier

M. Colgrass (geb. 1932)

As Quiet As

Boston Symphony Orchestra, Dirigent Erich Leinsdorf

RCA Stereo LSC 3001 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Elliot Carter hat das Klavierkonzert in den Jahren 1964/65 für Jacob Lateiner geschrieben, der sich im Auftrag der Ford-Foundation bei einem Komponisten seiner Wahl ein neues Konzert bestellen sollte. Das Ergebnis war ein zweisätziges Stück (Fantastico – Molto giusto), bei dem das Soloinstrument gleich einem Akteur gegen das Orchester gestellt wird – Carter spricht von einem „Klangdrehbuch für Instrumentalisten" – und gegenüber den ‚Angriffen' des Orchesters seine Eigenart zu verteidigen, seine Identität allmählich immer schärfer herauszupräparieren hat. Man spürt dementsprechend kämpferische Aggressivitäten auf beiden Seiten, deren Grund allerdings nicht immer ganz einsichtig wird. Gemäß Carters langsamer und bis ins Detail konziser Schreibweise steckt dieses Konzert, das inzwischen, im Februar 1969, auch in Berlin für Europa erstaufgeführt wurde, eine Menge metiererfahrener Eigenwilligkeit und bewußt erarbeiteter kompositorischer Konsequenz. Man wird nur den Eindruck nicht los, daß der Dirigent zur musikalischen Profilierung des Ganzen etwas mehr hätte tun können. Auf der Platte, die einen Live-Mitschnitt der Bostoner Uraufführung 1967 festhält, wird vieles ein bißchen beziehungslos abgedient – und das hätten Carter wie sein ausgezeichnet präziser Solist eigentlich nicht verdient.
Auf der Rückseite wird eine Komposition simplerer Faktur, ebenfalls von einer Stiftung – diesmal der Fromm-Foundation – in Auftrag gegeben, vorgeführt, in der Michael Colgrass, in Chicago 1932 geboren und derzeit in New York als Schlagzeuger tätig, sich durch eine Reihe von Schüleraufsätzen zu dem Thema „Seien wir so still wie ..." musikalisch hat inspirieren lassen. Das geht mitunter recht illustrativ

zu, etwa wenn die Antwort lautete „Ein Blatt, das die Farbe wechselt" mit Klangfarbenmodulationen oder bei „Eine Ameise, die läuft" mit hohem Violinstaccato und flinkem Schlagzeuggeklapper. Bei „Schlummernde Kinder" wird dann eine Beethoven-Sonatine zitiert und das anschließende „Die Zeit, die vergeht" musikalisch als Expreßtour von Beethoven bis zur Gegenwart quer durch die Musikgeschichte verstanden. Solche von Kindern angeregte Naivität in symphonischen Ausmaßen hat dann offenbar auch dem Dirigenten mehr zu sagen und gibt ihm unkompliziertere Einstiegsmöglichkeiten. (6 v C) U. D.

L. Berio (geb. 1925)

Laborintus 2

Christiane Legrand, Jeanette Baucomont, Sopran; Claudine Meunier, Alt; Edoardo Sanguineti, Sprecher; Ensemble Musique Vivante; Chorale Expérimentale; Leitung Luciano Berio/Diego Masson

harmonia mundi Stereo HM 30 889 M 25.– DM

Interpretation: 9
Repertoirewert: 10
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 9

Die kompositorischen Bemühungen Luciano Berios konzentrieren sich schon seit langem auf die musikalische Ausschöpfung von Sprache und Sprachlaut. Nur ist, was im „Omaggio a Joyce" (1958), einer sprachlich-elektronischen Umsetzung des Sirenen-Kapitel-Anfangs aus „Ulysses", noch strukturelle Aufschließung und Neuorganisation von Sprache unter musikalischen Gesichtspunkten war, inzwischen mobiler geworden und hat viel fremde, zum Teil auch recht äußerlich aufgesetzte Elemente in den Darstellungsprozeß einbezogen. Da mag der langjährige Aufenthalt Berios in den Vereinigten Staaten seinen Einfluß und seine Folgen gehabt haben. Der „Laborintus 2" ist eine derart erweiterte und mit Fremdem bereicherte musikalische Fassung einer Textsammlung des italienischen Schriftstellers und Linguisten Edoardo Sanguineti, die „Laborintus" heißt. Das Prinzip der Textdramaturgie wie der kompositorischen Verarbeitung ist das der Montage. Es werden Einsprengsel von Dante (zu dessen 700. Geburtstag das Stück im Auftrag des Französischen Rundfunks geschrieben wurde), von Eliot, Pound und aus der Bibel in den labyrinthisch verschlungenen Ablauf einbezogen, genau wie die Musik sich für die verschiedensten Einschübe und direkten oder verwandelten Zitate zwischen Gregorianik und Jazz offenhält. Das Ganze sucht eine Art mobiler Kommunikation zwischen Heterogenem zu erzeugen. Und darin zeigt es – in der Komposition wie in der Ausführung – Verve sowie Einfallsreichtum. Trotz mancher gefährlichen Nähe zum Melodramatischen hört man den überraschenden Wendungen in diesem Labyrinth interessiert zu. (6 v C) U. D.

H. W. Henze (geb. 1926)

Das Floß der Medusa. Oratorio volgare e militare, in due parti. Text von Ernst Schnabel

Edda Moser, Sopran (La Mort); Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton (Jean-Charles); Charles Regnier, Sprecher (Charon); Chor des Norddeutschen Rundfunks (Einstudierung: Helmut Franz), RIAS-Kammerchor (Einstudierung: Günther Arndt), Mitglieder des Hamburger Knabenchores St. Nikolai (Einstudierung: Horst Sellentin); Symphonie-Orchester des Norddeutschen Rundfunks, Dirigent Hans Werner Henze

DGG Stereo 139 428/29 50.– DM

Interpretation: 8
Repertoirewert: 9
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 9

Viel Geschrei ist um die Uraufführung, die nicht stattfand, gemacht worden; die Plattenaufnahme, die auf Probenmitschnitte zurückgeht, erscheint jetzt kommentarlos. Nur das „Für Ché Guevara", an dem sich seinerzeit die pseudorevolutionären Demonstrationen und Attitüden entzündeten, steht noch in Kursivdruck in der Mitte zwischen Titel und Ausführenden auf der Taschenrückseite. Damit ist aber der Spuk eigentlich auch schon vergangen. Denn die Musik, von der man nun nach einem Jahr erstmals offiziell Kenntnis erhält, entfacht nach der Eingangsrede des Sprechers in verheißungsvollem Provokateurs-Tonfall nicht viel anderes als oratorischen Wohlklang, wie ihn Henze schon sechs Jahre früher um Giordano-Bruno-Texte (in „Novae de Infinito Laudes") ausgebreitet hatte. Auch an dramatischen Höhepunkten dieser angeblich so beziehungsvoll aktuellen Fabel von einem Schiffsuntergang vor anderthalb Jahrhunderten werden nach bewährter Weise Schlagzeug und Blech bemüht, um lautstark zu beteuern, was die musikalische Sprache aus eigener Vollmacht an Gespanntheit nicht herzugeben vermag. Dazwischen werden elegisch dünnblütige Klangflächen gesponnen, um gegen die vordergründige Darstellung der Ereignisse die lyrische Betrachtung und eine fast deutschtümelnde Seelen-Hintergründigkeit zu stellen. Von einem Wandel in Henzes Sprache, die durch sein theatralisches Engagement für die politische Linke hervorgerufen sein könnte, ist also keine Spur. Sie bleibt sich selbst treu und besitzt jenes respektvoll zu registrierende, aber leider etwas überständige Niveau, auf dessen sandigem Strand Henze und sein „Floß der Medusa" nun schon lange festgelaufen sind.

Es muß allerdings auch gesagt werden, daß der Text (dreisprachig abgedruckt) von Ernst Schnabel mit seiner literatenhaften Selbstgefälligkeit, mit seinem Schwanken zwischen Seemannsterminologie und edel verhaltenem Pathos für die Komposition denkbar ungünstig ist. Er kann sich Anspruch nicht verkneifen und berücksichtigt dabei keineswegs, daß man jenseits des Sprechertextes sowieso das Meiste nicht versteht. Dieser – von Charles Regnier vorbildlich vorgetragen – repräsentiert immer wieder in dem fünfviertelstündigen Ablauf den stärksten Wirklichkeitsbezug. Die Musik verhüllt dann mehr, als daß sie zusätzlich enthüllen oder expressiv hinweisen würde. Dies mag allerdings auch zum Teil an der Interpretation unter Leitung des Komponisten liegen, die blaß und empfindsam beschwört, im Detail ungenau bleibt und bis zum Überdruß vor allem Sensibilität ausbreitet. Stehende Klangmuster, die etwas Aggressives erhalten könnten, bewirken dadurch in der Regel das Gegenteil: gelinde Langweile, wie sie für derart edelsinnige Oratorien typisch ist. (6 v C) U. D.

M. Kagel (geb. 1931)

Heterophonie

Symphonie-Orchester des Hessischen Rundfunks, Dirigent Michael Gielen

Wergo WER 60 043 25.– DM

Interpretation: 10
Repertoirewert: 10
Aufnahme-, Klangqualität: 10
Oberfläche: 10

Die Geschichte der Neuen Musik ist nicht nur die ihrer Komponisten, sondern auch die ihrer Aufführungen, an denen jene bisweilen zuschanden wurden. Sie kennt Aufführungsskandale gleichsam in dreifacher Hinsicht: solche (harmlose), bei denen ein Stück durchfällt, solche (gravierendere), bei denen das Publikum durchfällt und solche (nur schwerlich wieder gutzumachende), bei denen die Interpreten durchfallen, sich den Jux machen, die Absichten des Komponisten zu torpedieren. Im Grunde geben sie dabei nicht das Werk, sondern sich selbst dem Gelächter preis. Schade nur, daß sie selber es kaum je hören. Besonders prekär sind deshalb alle Werke, bei denen der Notentext nicht bis ins letzte fixiert ist. Darum hat Ligeti es vorgezogen, seine Kompositionen durch exakte Notation der Partituren der Musiker-Gaudi vorzuenthalten. Problematischer ist dies natürlich bei allen Stücken in mehr oder minder offener Form, über deren jedem gleichsam als Menetekel John Cages Satz: „Ich muß einen Weg finden, die Menschen freizusetzen, ohne daß sie dumm werden. So daß ihre Freiheit sie adelt", stehen müßte.

Eines der wichtigsten Werke der Neuen Musik, daß durch einen ungenügend ernsthaften Verlauf der Uraufführung (Köln 1962, unter Kagels Leitung) kaum bekannt wurde, ist Kagels „Heterophonie". 1967 setzte Michael Gielen durch, daß das Werk auf dem Programm eines Konzertes des Frankfurter Rundfunkorchesters (im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik) erschien und damit erneut, diesmal aber in einer verantwortlichen Interpretation, zur Aufführung gelangte. Wurde schon bei dieser, quasi nachgeholten, Uraufführung deutlich, daß es sich bei „Heterophonie" um eines der bedeutendsten Werke der nach-seriellen Musik handelt, so bestätigt die Schallplattenaufnahme diesen Eindruck vollends.

Kagel hat die Partitur des Werks, an dem er von 1959–1961 gearbeitet hat, „Dem Marquis de Sade (und dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester) gewidmet". Sie ist zweifellos eine der kompliziertesten der neuesten Musik. Denn sie setzt Freiheit und Ordnung in eine dialektische kompositorische Beziehung zueinander. Dies ist zwar fast so etwas wie eine Basis-Definition sinnvoller künstlerischer Produktion. Aber Kagels spezifische gegenwärtige Position und Bedeutung besteht gerade darin, daß er die abstrakte Antithese von serieller Prädetermination und aleatorischer Beliebigkeit aufhebt. Auch die offenen Partien in den Werken Kagels sind nicht zufällig. „Kagel notiert in solchen Fällen nur die Lage und die Lagenbewegung, also die globalen Kriterien, die für die Strukturartikulation von Bedeutung sind. Indetermination ist hier das Resultat kompositorischer Ökonomie" (Konrad Boehmer). „Heterophonie" ist hierfür eine Art Schlüsselstück, unternimmt es (wie Kagel einmal zu seinem fast gleichzeitig entstandenen Stück „Sonant" schreibt) „die Illusion eines Statu nascendi zu legalisieren". „Heterophonie" bedeutet musikalisch den Zusammenhang des Nicht-Zusammenhängenden, den gleichzeitigen Ablauf verschiedenster Ereignisse, überspitzt ausgedrückt, das organisierte Chaos. Davon kann sich jeder ein Bild machen: beim Stimmen und Sich-Einspielen des Orchesters, bevor der Dirigent eintritt. Genau

diesen Vorgang hat Kagel, quasi als Introduktion, auskomponiert. Der Oboist gibt, wie üblich, den Anhaltston, worauf sich ein komplexes Feld figurativer Wucherungen ergibt, die jedoch genau festgelegt sind. Daß der Oboist nicht den Kammerton a, sondern ein ais bläst, gehört dabei zu den hintersinnigen Überraschungseffekten, wie man sie in Kagels Theaterstücken und Filmen in überreicher Fülle finden kann. „Heterophonie" besteht aus fünf Großabschnitten, deren Reihenfolge vertauscht werden kann. Aleatorisch geprägt sind auch Akkordblock-Notierungen, die nur höchste, tiefste oder mittlere Töne, unterschiedlich auf jedem Instrument, verlangen, Unbestimmtheiten der Schlagtechnik wie des Einsetzens, so daß sich von Aufführung zu Aufführung unzählige unberechenbar-variable Neu-Konstellationen der klanglichen wie rhythmischen Struktur ergeben. Aber da auch die Sitzweise der Musiker jeweils wechseln soll, Teile der auch gestisch-vokale Momente enthaltenden „Improvisation ajoutée" für Orgel in das Stück integriert sind, wird „Heterophonie" auch zur Musik im Raum, das Orchester zur Szene. „Sie ist so trocken, daß man nach einigen Minuten abschaltet, oder aber lauter Kostbarkeiten entdeckt" (Kagel). Man muß durch das Stück hindurch wie durch den großen Reisbreiberg ins Schlaraffenland. Nur daß dieser es hier schon selbst ist.
Es sind selbstverständlich noch andere Realisationen als die hier von Michael Gielen mit dem Frankfurter Rundfunkorchester eingespielte möglich, doch wirkt diese außerordentlich fesselnd und überzeugend. Auch technisch ist die Platte eindrucksvoll gelungen.

(3 k V Scott S-11) G. R. K.

Kammermusik

W. A. Mozart (1756 bis 1791)

Trio für Klarinette, Bratsche und Klavier in Es-dur, KV 498 – „Kegelstatt-Trio" · Hornquintett in Es-dur, KV 407

Consortium Classicum: Erich Penzel, Horn; Dieter Klöcker, Klarinette; Sandor Karolyi, Violine; Jürgen Kußmaul und Volker Kirchner, Bratschen; Bernhard Braunholz, Violoncello; Werner Genuit, Klavier

Da Camera Magna Sonderserie
Stereo SM 93 805 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Die Konkurrenz ist zu stark, als daß sich diese Platte dagegen behaupten könnte. Das liegt an verschiedenem: Es gibt – und das ist entscheidend – von beiden Werken packendere und zwingendere Darstellungen, das Kegelstatt-Trio neuerdings etwa mit de Peyer, Aronowitz und Crowson (auf Elec SME 91 716, vgl. Heft 2/69, S. 115), das Quintett etwa mit Huber – der Penzel wenigstens in den beiden ersten Sätzen an schierem Wohlklang mit samtenem Ton und größerer Fertigkeit deutlich überlegen ist – und dem Endres-Quartett (auf Vox STV 34 035, vgl. Heft 11/65, S. 603); diese Neuaufnahme wirkt wenig inspiriert, vor allem im Trio zu brav und ohne Überzeugungskraft. Zum zweiten hat die Technik – wie fast immer bei Kammermusikaufnahmen der DaCa-Produktion – die Spieler sehr stark auseinandergezogen, was zwar den Raumeindruck vertieft, aber den Zusammenklang erschwert. Zum dritten ist das Trio zwar eine ganze Plattenseite wert, das Quintett aber nicht; andere bringen da noch erheblich mehr Musik unter.

(6 SME q A Heco 250/8) D. St.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Kammermusik auf Originalinstrumenten: Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello B-dur, op. 11 · Allegro und Menuett für 2 Flöten G-dur, WoO 26 · Sonate für Klavier und Horn F-dur, op. 17 · Quintett für Oboe, 3 Hörner und Fagott Es-dur (Fragment)

Frans Vester, Martine Bakker, Flöte; Ad Mater, Oboe; Piet Honingh, Klarinette; Brian Pollard, Fagott; Hermann Baumann, Adriaan van Woudenberg, Werner Meyendorf, Naturhorn; Anner Bylsma, Violoncello; Stanley Hoogland, Hammerflügel

Telefunken Stereo SAWT 9547-A
25.– DM

Interpretation:	5/9
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	7

Genaugenommen bedeutet diese Platte mit Jugendwerken, in denen Beethoven zwischen 1792 und 1800 seiner besonderen Zuneigung für Blasinstrumente Ausdruck gab, keine wesentliche Erweiterung des Repertoires. Die früheste Komposition, das kurz vor dem Abschied von Bonn geschriebene Flötenduo, liegt schon mit J. P. Rampal und Christian Lardé in der Vox-Kassette SVBX 577 bzw. einzeln auf turnabout STV 34 059 vor (siehe Besprechung im Heft 2/1967). Das unvollständig überlieferte, wahrscheinlich 1796 entstandene Quintett haben bereits Jack Brymers Londoner Bläsersolisten auf der Sammelplatte Decca SXL 6170 eingespielt (siehe Heft 11/1968). Vom Klarinettentrio stehen zwei Versionen zur Wahl (Columbia SMC 80 902 mit H. Geuser, A. Troester und C. Hansen; Vox SVBX 580 bzw. turnabout STV 34 108 mit David und Frank Glazer und D. Soyer). In der am 17. April 1800 für den berühmten Johann Wenzel Stich (genannt Punto) in wenigen Stunden geschriebenen Hornsonate schließlich bleibt die nunmehr historische Aufnahme von Dennis Brain und Dennis Matthews (Seraphim 60 040 bzw. HQM 1033, beide im Electrola-ASD) musikalisch unerreicht, auch wenn sie in technischer Hinsicht gegenüber den neueren Einspielungen (Vox SVBX 580: Gerd Seifert und Martin Galling; Qualiton SLPX 11 354: Ferenc Tarjani und Erzsebet Tusa) ihr Alter nicht verleugnen kann. Der Wert der Telefunken-Platte liegt also weniger in den einzelnen Kompositionen selbst als vielmehr einerseits in ihrer Zusammenstellung, die ein interessantes Licht auf die ersten Wiener Jahre des Meisters wirft. Zum anderen in der Verwendung von Originalinstrumenten, deren Klangreiz im Duo für Flöten und im Trio am meisten erfreut, während die äußersten Schwierigkeiten, die der Vortrag der Hornsonate auf einem Naturinstrument dem heutigen, noch so erfahrenen Bläser bereitet, ein klanglich oft unmusikalisches und daher wenig überzeugendes Ergebnis zur Folge haben. Abgesehen von der – vermutlich individuellen – stellenweise unsauberen Oberflächenbeschaffenheit des Besprechungsexemplars, ist die Aufnahme ordentlich. (11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

N. Paganini (1782 bis 1840)

Quartett Nr. 7 in E-dur für Violine, Viola, Gitarre und Violoncello
Terzetto Concertante in D-dur für Viola, Gitarre und Violoncello

Luise Walker, Gitarre; Jürgen Geise, Viola; Paul Roczek, Violine; Wilfried Tachezi, Violoncello

Vox turnabout Stereo STV 34 322 16.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Angesichts der weitverbreiteten Meinung, bei Paganini herrsche fast immer das Virtuose über das musikalisch Gehaltvolle, ist es erfrischend, neben den unverwüstlichen Violinkonzerten und Teufelsstückchen auch wieder einmal zwei seiner zahlreichen und leider unbekannter gebliebenen, melodienreichen und unbekümmert musikantischen Kammermusikwerke zu hören, an denen meist die Gitarre beteiligt ist, die Paganini selbst ebenso virtuos beherrscht haben muß wie die Violine. – Das 7. Quartett gibt es schon in einer ordentlichen Christophorus-Aufnahme, und das ist schade; denn es hätte sich vielleicht gelohnt, einmal eines der anderen vierzehn Gitarrenquartette vorzustellen. Dafür ist das Terzetto concertante, sofern es nicht dem „5. Terzetto" (auf DGG 139 370) identisch ist, eine Neuheit für die Platte. Wenn man auch verschiedentlich an Tonfolgen und Einfälle aus Violinstücken erinnert wird, so sind doch beide Stücke so hinreißend musikantisch, in der Klangkombination abwechslungs-, überhaupt einfallsreich, dabei oft virtuos sowohl in Gitarren- als auch in Streicherpartien, daß man seine helle Freude haben kann. Da auch sonst alles so (oder fast so) ist, wie es sein soll – die Interpretation packend, schwung- und ausdrucksvoll, die Klangwirkung klar, präsent, volltönend, räumlich ausgewogen, die Fertigung einwandfrei (nur einmal, im letzten Satz des Terzetto ist im linken Kanal ein kleines Loch; außerdem hat man mein Besprechungsexemplar mit Fettfingern in die Hülle gesteckt) – bleibt kein wesentlicher Wunsch offen und die Platte za günstigem Preis sehr zu empfehlen.

(6 SME q A Heco B 250/8) D. St.

M. Reger (1873 bis 1916)

Streichquartette Es-dur op. 109 und A-dur op. 54, 2

Drolc-Quartett: Eduard Drolc, Jürgen Paarmann, Stefano Passagio, Georg Donderer

DGG Stereo 139 438 25.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Es ist grotesk: bei dem an sich – gemessen an der Werkfülle – immer noch kärglichen Reger-Repertoire werden ausgerechnet die beiden von Regers fünf Streichquartetten neu aufgenommen, die als einzige schon vorlagen (beide bei der für Reger engagierten Da Camera). Freilich ist das Es-dur-Werk (op. 109) das im Satzbild offenste und deshalb für Spieler wie Hörer dankbarste Quartett. Aber seine Qualitäten brauchten, um sich voll entfalten und auch um gegenüber der konkurrierenden Einspielung ganz bestehen zu können, einer ausgefeilteren Darstellung, als sie das Drolc-Quartett anbieten kann. Bezeichnenderweise geraten gerade die etwas resignativen Abgesänge der einzelnen Sätze – mit Ausnahme des schaurig unsauberen

Schlusses der Finalfuge – am besten; dies ein seltsames Charakteristikum aller nicht ganz erstklassigen Interpretationen, bei denen sich wohl dann die Spannung vor der etwas überfordernden Aufgabe löst und die eigene Courage ungetrübter zurückkehren läßt.
Nun verleiten Regers überintensive Espressivo-Diktion und das, was er selbst „Dickflüssigkeit" seines Stils nannte, ja überhaupt zu dauernden Steigerungen und Aufladungen. Dieser Tendenz der Musik kann sich auch das Drolc-Quartett nicht genügend entziehen (man hört's an den unschönen Beteiligungs-Schnaufern in den langsamen Sätzen) und gerät dadurch zu leicht in klangliche Extrempositionen. Die Notwendigkeit zu bewußter Gegensteuerung, die dann wohl auch den eigenen spielerischen Möglichkeiten mehr entgegenkäme, wird übersehen. Dies gilt insonderheit für das kompaktere und sehr regerisch kondensierte A-dur-Quartett. – Aber als Positivform des kritischen Hauptseinwandes wäre wohl vor allem von den drei moll-Quartetten Regers (g-moll op. 54, 1; d-moll op. 74 und fis-moll op. 121) zu reden, um Spieler zur nicht minder lohnenden Beschäftigung mit ihnen anzuregen. Doch hoffen wir, daß sich dafür bald ein faktischer Anlaß ergibt.
(6 v C) U. D.

M. Reger (1873 bis 1916)

Trio für Violine, Viola und Violoncello a-moll op. 77 b

P. Hindemith (1895 bis 1963)

Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 34

Philharmonische Solisten Berlin

Electrola 1 C 053-28 000 16.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Diese beiden herrlichen Trios lassen nicht nur den tiefgreifenden stilistischen Wandel in den zwei Jahrzehnten zwischen ihrer Entstehung, sondern auch die vielfältigen interpretatorischen Möglichkeiten erkennen, über die die Ausführenden verfügen. Das a-moll-Trio von Reger kommt ungemein differenziert, voller Wärme, klar, exakt und ausgewogen. Hindemiths Trio klingt frisch und feurig, ebenso kontrastreich und intensiv musiziert. Leider erscheint die Aggressivität dieses Werkes durch das sehr räumliche Klangbild etwas gemildert. Die Fertigung der Platte ist tadellos.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a)
M. R.

Musique de Salon

Benjamin Godard (1849–1895): Klaviertrio g-moll op. 32 · Niels-Wilhelm Gade (1817 bis 1890): Novelletten op. 29 Nr. 2, 3 und 5 · Hans Sitt (1850–1922): Klaviertrio G-dur op. 63 Nr. 1

Göbel-Trio (Max Kayser, Violine; Gottfried Schmidt-Enders, Violoncello; Horst Göbel, Klavier

Da Camera Magna Stereo SM 92 107
25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	6

Ob es sich wohl lohnte, diese drei Beispiele einer heute völlig unzeitgemäß gewordenen und ausgestorbenen Gattung herauszubringen, erscheint dem Rezensenten sehr fragwürdig. Selbst diejenigen, die in solchen „leicht verwelkten Erinnerungen an verklungene Zeiten" noch mit wehmütiger Sehnsucht zu schwelgen vermochten, weilen längst nicht mehr auf dieser Erde. Der heutige Musikfreund seinerseits wird sich bestenfalls das eine oder andere Stück gelegentlich anhören, ohne davon besonders gefesselt oder gerührt zu werden, und die Platte dann wahrscheinlich für längere Zeit wieder weglegen. Ist das nun aber wirklich der Sinn und Zweck einer Platte, für die man immerhin den vollen Preis ausgeben muß? Dies einmal gesagt, muß ehrlich festgestellt werden, daß die B-Seite noch am ehesten gefallen kann. Dies gilt, wie nicht anders zu erwarten, in erster Linie für die drei Novelletten des Mendelssohn- und Schumann-Freundes Niels W. Gade, welcher der bedeutendste dänische Komponist seiner Zeit war und mit einer Ouvertüre, seiner 1. Symphonie sowie zwei Streichquartetten auf turnabout vertreten ist (siehe Heft 5/1968, Seite 335). Die anspruchslose, aber unterhaltsame Komposition des deutsch-böhmischen Geigers und Pädagogen Hans Sitt besitzt, in Ermangelung der Originalität, wenigstens den Vorzug der Kürze, was man hingegen vom Trio des ebenso quantitativ fruchtbaren wie qualitativ seichten Benjamin Godard leider nicht behaupten kann. Wie man auch zu diesem wohl wenig hoffnungsvollen Wiederbelebungsversuch stehen mag, die Platte hat jedoch eine positive Seite: sie vermittelt uns die Bekanntschaft mit einem jungen Künstlerteam, dessen feines, ausgewogenes Zusammenspiel einen durchaus erfreulichen Eindruck hinterläßt – und welchem man das nächste Mal eine dankbarere Aufgabe wünschen möchte. – Die schlechte Bewertung der Oberfläche liegt in den vielen Kratzgeräuschen des Rezensionsexemplars begründet. (11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Geistliche Musik

G. P. da Palestrina (1525 bis 1594)

Missa De Beata Virgine · Drei Motetten: Tu es Petrus · Lauda Sion salvatorem · O magnum mysterium

Spandauer Kantorei, Leitung Martin Behrmann

turnabout Stereo TV 34 309 16.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	7

Palestrinas gewaltiges Schaffen nimmt im gegenwärtigen Schallplattenkatalog einen kläglichen Platz ein. Die nachbarlichen Orff und Pachelbel überragen ihn weit an Verzeichnislänge, mit Paganini und Poulenc steht er etwa gleich. Verzeihend sei vermerkt, daß die Werkstreuung recht weit ist. Trotzdem dürften Neueinspielungen hier ziemlich leicht sein, die ein wirkungsvolles Zeugnis für den Meister abgeben. Die für maßvollen, stilistisch sauberen Chorklang bekannte Spandauer Kantorei wählte eine vierstimmige Messe (Palestrina hat dieses Thema mehrfach für Messekompositionen gewählt), zwei sechsstimmige und eine vierstimmige Motettenkomposition schließen sich an. Leider mußte das Agnus Dei auf die zweite Seite genommen werden. Behrmann orientiert sich am „klassischen" Palestrinagesang, eine an- und abschwellende, „durchgeatmete" Dynamik verbindet sich mit dem unbeweglichen Klangbild. Diese Dynamik ist jedoch zu gleichmäßig und „gesteuert" gehandhabt, so daß die Spannung nicht durchhält oder gar aufkommt, die als belebendes Element schon erforderlich ist. Nun werden die Interpreten allerdings auch von der technischen Seite der Aufnahme und vor allem der Klangwiedergabe nicht so unterstützt, daß die Leistung des Chors zufriedenstellend hörbar wird. Außerdem stört – zumindest bei der Platte des Rezensenten – in der Motette „Tu es Petrus" ein grober Oberflächenfehler. Wer um der Komposition willen jedoch diese Unvollkommenheiten in Kauf nimmt, erhält einen eindrucksvollen akustischen Einblick in das Schaffen des Meisters.
(H) Ch. B.

J. S. Bach (1685 bis 1750)

Kantaten „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" BWV 55 und „Meine Seele rühmt und preist" BWV 189

Peter Schreier, Tenor
Thomanerchor und Gewandhausorchester Leipzig, Dirigent Erhard Mauersberger

Telefunken SMT 1162 Stereo 16.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Das vorliegende Programm folgt der nun schon Tradition gewordenen Idee, die Bachschen Solokantaten für Tenor miteinander zu koppeln. Peter Schreier bietet eine wohldurchdachte Interpretation; sein Vortrag ist wie immer äußerst kultiviert, die Atemführung vorbildlich, das legato erstaunlich, die Artikulation prägnant, im Rezitativ wie in den Arien. Den emotionellen Gehalt von Text und Musik vermag er allerdings nicht ganz auszuschöpfen, auch fehlt ihm in der Tiefe bisweilen das nötige Volumen. Die farblichen Differenzierungsmöglichkeiten der Thomaner sind ebenfalls nicht gerade verblüffend.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a)
M. R.

J. S. Bach (1685 bis 1750)

Lateinisches Magnificat D-dur BWV 243 · Deutsches Magnificat: Kantate Nr. 10 „Meine Seel' erhebt den Herrn" BWV 10

Elly Ameling, Sopran; Hanneke van Bork, Mezzosopran; Helen Watts, Alt; Werner Krenn, Tenor; Tom Krause, Baß; Marius Rintzler, Baß; Wiener Akademiechor, Stuttgarter Kammerorchester, Dirigent Karl Münchinger

Decca Stereo SAD 22 058 19.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	10

Diese Produktion ist ein Beispiel dafür, daß eine bestechende Programmidee keine Gewähr für eine ebenbürtige Einspielung bietet. Im Gegenteil, die Erwartungen des neugierigen Hörers werden hochgeschraubt, die folgende Enttäuschung ist desto tiefer. So ergeht es einem bei der vorliegenden Platte. Der Wiener Akademiechor mag tüchtig geübt haben, sein Chorklang steht der klanglichen Eigenart der Kompositionen entgegen und verunklart sie damit. Hinzu treten unpräzise Stellen, zumindest klingt es so, da Chor und Orchester nicht recht miteinander harmonisieren wollen. In der Kantate ist das alles besser, aber da sind noch störende Manieren, als Beispiel nur das „Hineinschlagen" des ablösenden Orchesterklanges in den Chorklang ... Anders in den Solosätzen der beiden Werke. Überdeutlich hebt sich hier das bessere

künstlerische Niveau der vokalen und instrumentalen Solisten ab, wenngleich die hohen Tempi bei aller Souveränität vom Text her befremden. Diese ungleiche und unausgewogene Ausführung der beiden Magnificat-Kompositionen leidet zusätzlich an der nur als gut durchschnittlich zu bezeichnenden Aufnahmequalität und leichteren Klangverzerrungen bei der Wiedergabe. Hier wurde ein lockendes Thema z. T. unter Wert verschleudert – schade. (H) Ch. B.

J. S. Bach (1685 bis 1750)

Kantaten „Ich will den Kreuzstab gerne tragen", BWV 56 · „Ich habe genug", BWV 82

Gérard Souzay, Baß; Berliner Capella; Deutsche Bachsolisten; Leitung Helmut Winschermann

Philips Stereo 839 762 LY 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Bachs Solokantaten stehen oder fallen mit der Fähigkeit des Vokalsolisten, dem barock-schwülstigen Text mit sängerischen Mitteln einen Sinn zu geben, der dem hohen Wert des musikalischen Gewandes entspricht. Der Franzose Gérard Souzay ist unbestritten einer der großen Gesangsinterpreten, der auf dem Gebiet des Kunstliedes, der Oper oder geistlicher Musik Triumphe feiern konnte. Eine lange Reihe von internationalen Auszeichnungen für Schallplattenaufnahmen sind Zeugnisse seines großen Künstlertums. Woran liegt es nun, daß man bei vorliegender Einspielung von Bachs bekanntesten Baß-Kantaten nicht recht warm wird? Unwillkürlich vergleicht man mit Fischer-Dieskau und Prey, deren Interpretationen Maßstäbe gesetzt haben. Souzays sängerisches Können steht den beiden Deutschen in nichts nach. Es sind demnach Werte, die sich auf Interpretationsnuancen beziehen und vom Textinhalt her bestimmbar sind. Hier gelingt Souzay nicht immer eine vollgültige musikalische Aussage. Von den Deutschen Bachsolisten sind die beiden Oboisten Helmut Winschermann und Günther Zorn besonders hervorzuheben. (7 q I) H. Gr.

J. S. Bach (1685 bis 1750)

Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke" BWV 84

Ursula Buckel, Sopran; Helmut Winschermann, Oboe; Saschko Gawriloff, Violine; Kammerorchester Deutsche Bachsolisten; Heidelberger Bachchor, Leitung KMD Erich Hübner

Pelca Stereo PSR 40 601 16.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Zum 44. Deutschen Bachfest der Neuen Bachgesellschaft veranstaltete das Kurpfälzische Museum der Stadt Heidelberg in diesem Sommer eine internationale Ausstellung, an die die vorliegende Publikation eine dauernde Erinnerung darstellt. Sie enthält nämlich zunächst einen erläuternden Katalog der Ausstellung, die unter dem Motto „Ex libris Bachianis" die wenigen erhaltenen Originalexemplare und eine Auswahl von Parallelexemplaren aus Bachs Bibliothek als Leihgaben aus Großbritannien, den USA, der DDR und der Bundesrepublik, teilweise erstmalig hierzulande öffentlich zeigte. Gleichsam im Mittelpunkt standen die Originalpartitur und die Originalstimmen zur Solokantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke", zu der Bach die Anregung in einer (ebenfalls gezeigten) Picander-Dichtung fand, deren Text er aber vermutlich selbst starker Umgestaltung unterzog. Die beigefügte Schallplatte bringt dann ihrerseits auf der A-Seite eine gesprochene, mit Musikbeispielen illustrierte Werkeinführung von Dr. Walter Blankenburg, während die Kantate selbst auf der Rückseite erklingt. Da eine Parallelaufnahme von BWV 84 mit der z. Zt. einzigen verfügbaren Einspielung der Kantate Nr. 49 „Ich geh und suche mit Verlangen" gekoppelt ist (Cantate Stereo 651 212), mag man versucht sein, ihr im ganzen den größeren Repertoirewert zuzuerkennen. Indes zeichnet sich die vorliegende Interpretation, vor allem wegen der Leistung der beiden Instrumentalsolisten, durch genug musikalische Qualitäten aus, um den Bach-Verehrer zu fesseln. Über die Aufnahme selbst läßt sich nur Gutes sagen. Besonders lobend hervorgehoben sei aber der wissenschaftliche Wert der Erläuterungen und die geschmackvolle graphische Gestaltung der mit mehreren, teils farbigen Faksimilewiedergaben geschmückten Tasche, die u. a. eine äußerst interessante Gegenüberstellung von Bachs verschiedenen Namenszügen bietet.
(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

J. Haydn (1732 bis 1809)

Die Schöpfung

Gundula Janowitz, Christa Ludwig, Fritz Wunderlich, Werner Krenn, Dietrich Fischer-Dieskau, Walter Berry

Wiener Singverein, Berliner Philharmoniker, Dirigent Herbert von Karajan

DGG Stereo 643 515/6 38.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Das Glück adäquater Haydn-Interpretation, wie es Karl Böhm mit seiner Aufnahme der „Jahreszeiten" beschieden war, blieb der Deutschen Grammophon ein zweites Mal nicht beschieden: Herbert von Karajans Deutung der „Schöpfung" ist nicht in der Lage, die ältere Aufnahme dieses Werkes bei der gleichen Firma, von Igor Markevitch dirigiert, zu ersetzen. Karajans Musizierhaltung ist zu grob, massiv und undifferenziert, um dieses Werk artgerecht in die Rillen zu bannen. Zwar sind chorischer Gesang und Orchesterspiel von höchstem Karat, aber das, was Karajan etwa in den Chorszenen als Impetus ausgibt, ist – gemessen an Bernsteins alles andere als idealer Interpretation – doch nicht mehr als eine großflächige Klangmalerei à la Hollywood-Breitleinwand. Der Gang der Musik vom Urwelt-Chaos über den Triumph der Weltwerdung bis in die vorbürgerliche Idylle ist vom Dirigenten keineswegs nachgezeichnet: immer wieder fallen massige Orchesterschläge störend auf, vernichten die Balance des Komponierten, da Lyrisches übertrieben sanft in Szene gesetzt wird. Die „Schöpfung" eignet sich nun einmal nicht zu einer Extremisierung der Dynamik, fordert einen klassizistischen Nachvollzug in relativ engen Stufen, eine wohlabgewogene Proportionierung. Von der aber kann in dieser Aufnahme keine Rede sein.
Als wohltuendes Korrektiv wirken die von Fritz Wunderlich gesungenen Tenorarien: eine jubilierende Natürlichkeit setzt dieser allzu großen, weiten Welt Spitzlichter erfrischender Naivität auf. Der Tod Wunderlichs drückt so dieser Aufnahme einen doppelten Stempel auf, denn er hinterließ nur die Arien, so daß für die Aufnahme der Rezitative Werner Krenn herangezogen wurde. Zwar ist die Ähnlichkeit im Timbre beider Sänger erstaunlich (das Beiheft gibt nicht an, was jeder der beiden Sänger singt*), stilistisch aber geht Krenn die virtuose Natürlichkeit Wunderlichs ab: er gerät weitgehend in Karajans Sentimentalisierung (Folge vielleicht von Vorsicht im Umgang der Künstler miteinander). Um die solcherweise erzwungene Einmaligkeit der Aufnahme freiwillig zu krönen, wurde Christa Ludwig engagiert: für den auch solistisch besetzten Schlußchor. Karajan macht eben möglich, was Haydn in der Partitur forderte, so daß man hier in wenigen Takten eine Star-Sängerin hören kann, die sonst nicht an der Wiedergabe beteiligt ist.
Gundula Janowitz singt den Gabriel und die Eva mit gleichbleibend instrumentaler Stimmführung in einseitiger, nicht zu überbietender Schlichtheit: ihre Verbindung mit dem Adam Dietrich Fischer-Dieskaus steuert der Interpretationsdramaturgie der Aufnahme ein schon als grotesk zu bezeichnendes Moment bei. Daß für den Raphael mit Walter Berry ein weiterer Sänger verpflichtet wurde, entspricht nicht nur einer Vollbeschäftigungstherapie Karajans, sondern bietet einen echten Vorteil, da Berry sich von Fischer-Dieskaus Manierismen fernhält, einen etwas derben, insgesamt aber befriedigenden Raphael singt. Dennoch: Widersprüche und Unstimmigkeiten häufen sich, beurteilt man die Aufnahme als ein ganzes.
Die Klangtechnik entspricht dem DGG-Standard: leicht verdeckter Mischklang, aus dem sich das Blech und die Singstimmen zu stark erheben. Die zweite Seite der Rezensionskassette ist durch Schleifgeräusche verunziert; ansonsten ist die Preßtechnik einwandfrei.
(9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

* Diese Unterlassung wurde von der DGG inzwischen durch Beilage eines neuen Beiblatts korrigiert (Red.).

D. Cimarosa (1749 bis 1801)

Requiem für Soli, Chor und Orchester

Elly Ameling, Sopran; Birgit Finnilä, Alt; Richard van Vrooman, Tenor; Kurt Widmer, Baß; Choeur du Festival de Montreux; Orchestre de Chambre de Lausanne, Leitung Vittorio Negri

Philips Stereo 839 752 LY 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Cimarosa zählt zu jenen Komponisten, die zu ihren Lebzeiten große Erfolge zu verzeichnen hatten, nach dem Tode aber so gut wie vergessen waren. In Fachkreisen spricht man noch von Cimarosas Oper „Il matrimonio segreto" (Die heimliche Ehe). Doch wer weiß schon, daß er mit seinen 64 Opern, 5 Oratorien sowie einer großen Anzahl anderer Werke an allen damals maßgeblichen Höfen Europas wahre Triumphe feierte? Oder daß er 1792 in Wien Nachfolger Salieris als Hofkapellmeister wurde?
Die Ersteinspielung des 1787 geschriebenen Requiems vermittelt einen überzeugenden Eindruck in die Kompositionskunst dieses begabten Italieners. Viele Partien erinnern stark an Mozarts Requiem. Besonders auffällig ist die Verwandtschaft beim „Confutatis", einem Teil des „Dies

irae, dies illa". Zwar trägt Cimarosas Vertonung der Totenmesse häufig opernhafte Züge – im Gegensatz zu Mozart –, doch bleibt er, bis auf die Tenorarie „Preces meae", im Bereich der damals üblichen geistlichen Musik. Dem Dirigenten der Einspielung ist es zu verdanken, daß er die Mühe nicht scheute, aus einem Manuskript des Klosters Einsiedeln das Aufführungsmaterial herzustellen. Die Interpretation ist schwungvoll und in jedem Teil werkgerecht. Chor und Orchester (Besetzung: Streicher und Hörner) folgen den Intentionen des Dirigenten mustergültig. Schwächen finden sich lediglich in wenigen Solopartien. Sehr empfehlenswert!

(7 q l) H. Gr.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Messe C-dur für vier Solostimmen, Chor und Orchester op. 86

Hanne-Lore Kuhse, Sopran; Annelies Burmeister, Alt; Peter Schreier, Tenor; Theo Adam, Baß

Rundfunkchor und Gewandhausorchester Leipzig, Dirigent Herbert Kegel

Telefunken SAT 22 512 Stereo 19.– DM

Interpretation:	4
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	8

„Was haben Sie denn da wieder gemacht", soll Fürst Nikolaus Esterhazy zu Beethoven nach der Uraufführung der C-dur-Messe 1807 gesagt haben, die er im Vorjahr zum Namenstag seiner Gemahlin bestellt hatte. Beethoven reagierte empfindlich, wie man weiß, fühlte er sich doch gerade in diesem Werk wieder einen entscheidenden Schritt weiter: „Von meiner Messe wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas, jedoch glaube ich, daß ich den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden", so der Komponist im Juni 1808 an seine Verleger Breitkopf und Härtel.

Genau das, die subjektiv bekenntnishafte Ausdeutung des Textes, kommt in der vorliegenden Einspielung besonders zu kurz. Ich hatte mir beim ersten Anhören notiert: Ein Solistenquartett, das mit Ausnahme des Tenors enttäuscht, ein grob artikulierender Chor, ein schwaches Orchester, ein Dirigent, dem harte Rhythmen und dynamische Kontraste das Wichtigste zu sein scheinen, insgesamt eine Interpretation, die jegliche feine Nuancen vermissen läßt und deren Ausdruckslosigkeit verstimmt. Dabei blieb es auch nach dem zweiten Hören.

(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085a)

M. R.

Oper

G. Benda (1722 bis 1795)

Der Dorfjahrmarkt · Komische Oper

Lukas, ein junger Bauer: Hans Joachim Rotzsch, Tenor; Bärbchen, seine Braut: Renate Kramer, Sopran; Eva, seine Mutter: Renate Hoff, Sopran; Lenchen, eine Tirolerin: Renate Hoff; Der Obriste: Jan Hlavsa, Tenor; Fickfack, Feldwebel: Günther Leib, Baß; Tschechischer Sängerchor, Prag (Einstudierung: Josef Veselka); Prager Kammerorchester; Dirigent Hans von Benda

DGA Stereo 198 468 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	8

Nachdem die Schallplatte uns schon vor einiger Zeit einen Einblick in die Gattung der heiteren Oper im 18. Jahrhundert vermittelt hatte (erinnert sei nur an dieser Stelle an Telemanns Pimpinone von 1725, dessen Stoff Pergolesis um sieben Jahre jüngere La Serva Padrona vorwegnimmt, sowie an Rousseaus Le Devin du Village und d'Auvergnes Les Troqueurs, beide aus dem Jahre 1753), macht sie uns jetzt mit einem Werk des tschechischen Komponisten Georg (bzw. Jiri) Benda bekannt. Wie hoch Benda von Mozart geschätzt wurde, geht aus dessen Brief vom 12. November 1778 hervor, in welchem er dem Vater seine helle Begeisterung über die „beiden wahrhaft fürtrefflichen" Melodramen Medea und Ariadne auf Naxos mitteilt, die er soeben in Mannheim gehört hatte. Angesichts ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung – und obwohl darin das gesprochene Wort die Hauptrolle spielt – ist es zu bedauern, daß diese Werke noch nie, zumindest auszugsweise, eingespielt wurden. Statt dessen bietet uns nun die Archiv-Produktion die ebenfalls im Jahre 1775 in Gotha uraufgeführte komische Oper Der Dorfjahrmarkt (manchmal auch einfach Der Jahrmarkt oder Lucas und Bärbchen genannt) nach einem Libretto des Goethefreundes Friedrich Wilhelm Gotter. Die Handlung ist denkbar anspruchslos, ja für unser heutiges Empfinden ziemlich dünn und kann in drei Worten: Liebe, Eifersucht und Versöhnung, zusammengefaßt werden. Der informationsreichen Werkeinführung aus der Feder des Dirigenten (einem Nachfahren des Komponisten) schließt sich übrigens eine genaue Inhaltsangabe an, und diese ist eigentlich um so weniger überflüssig, als die Aufnahme sämtliche Dialoge und somit auch die nur gesprochene Rolle des Werbeoffiziers wegläßt, wodurch manches beim bloßen Hören recht unverständlich wird. Da jede Plattenseite nur knapp 26 Minuten läuft, hätte man ruhig den wesentlichsten Teil des Dialogs mitaufnehmen können und außerdem diesen ganz oder gekürzt mitabdrucken müssen. Wichtiger jedoch als diese Äußerlichkeiten ist die Musik selber, und die zeigt in Benda einen Meister, der es verstand, die Situation naturalistisch zu schildern und auch die Affekte sensibel nachzuzeichnen. Gewiß, es bleibt hier manches noch eher angedeutet als wirklich meisterhaft ausgeformt, aber immerhin spürt man immer wieder, was Mozart von dieser Kunst, die er noch um vieles vertiefen wird, gelernt und warum er von Bendas Musik so beeindruckt war. Mit einer oder zwei Ausnahmen werden die Sänger den nicht allzugroßen an sie gestellten Aufgaben gerecht. Mehr aber noch als im Vokalen liegt der Reiz des Dorfjahrmarktes in der feinen Ausarbeitung der Orchesterpartitur, die, von den Pragern mit hinreißender Lebendigkeit und sehr plastisch musiziert, einen wahren Hörgenuß bereitet. Die Aufnahmequalität selbst ist hervorragend. Stellenweise macht sich auf dem Rezensionsexemplar ein Oberflächenknistern bemerkbar, welches aber wohl individueller Natur sein mag.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

C. M. von Weber (1786 bis 1826) — **Der Freischütz**

Romantische Oper in drei Akten

Ottokar	Wolfgang Anheißer
Kuno	Dieter Weller
Agathe	Birgit Nilsson
Ännchen	Erika Köth
Kaspar	Walter Berry
Max	Nicolai Gedda
Eremit	Franz Crass

Soli, Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper München, Dirigent Robert Heger

Electrola Stereo 1 C 065-28 351/3 75.– DM

Interpretation:	4
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Daß Volkstümlichkeit mit Volkstümelei nicht nur sprachlich etwas zu tun hat, sollte man nicht Weber vorhalten: sein „Freischütz" ist nicht nur die populärste deutsche romantische Oper, sondern vielleicht die einzige Oper im germanischen Kulturraum, die Volkhaftes musikalisch rein eingefangen hat. Dessen Wiedergabe, anderen Kulturbereichen geht es ähnlich, wird um so problematischer, je weiter Kosmopolitanismus voranschreitet. Auf die vorliegende, dritte Stereo-Einspielung des „Freischütz" bezogen: die beflissene Dialogregie ist ein Paradestück unfreiwilliger Komik, das auf ein musikalisches Meisterwerk brutal einschlägt. Ohne daß hier eine Fortsetzung von Klemperers reiner Musikdramaturgie, die – bei der gleichen Firma – aus der „Zauberflöte" das gesprochene Wort verbannt, gefordert sei (wiewohl sie zu erwägen wäre), hätte die Electrola, die ja schon über eine „normale" Freischütz-Aufnahme verfügt, den Mut aufbringen sollen, den äußeren Dialog des Herrn Friedrich Kind in einen dramaturgisch einleuchtenden inneren Monolog der handelnden Figuren zu überführen – ausgehend etwa von dem, was Wieland Wagner 1954 in Stuttgart bei seiner Fidelio-Inszenierung begonnen hat. Daß die Schallplatte durch ihre Hersteller immer wieder auf deren Autonomie verweisen läßt, dann aber – wie in diesem Fall – depravierende Traditionen verklärt, ist ein Ärgernis erster Sorte. Und was in der Dialogregie von Gisela Schunk als Authentizität sich anbiedert, die Tatsache nämlich, daß Frau Nilsson und Herr Gedda ihren Text höchstpersönlich sprechen, das ist im Grunde nichts anderes als die Unterdrückung eigenen Denkens zugunsten einer totalisierten Aura des Startums. Hier wird ein Perfektionismus der realistischen Illusionstechnik betrieben, der Webers Musik zum Füllsel zwischen zwei Stichwörtern macht. Man kann nicht auf die Unverbrüchlichkeit der Wirkung eines aus dem vorigen Jahrhundert stammenden Kunstwerks bauen und diese dann als mit dem Kunstwerk identisch ausgeben.

Leider geschieht das in dieser Aufnahme auch musikalisch. Daß verminderte Septimen, tremolierende Streicher und Pizzikato-Bässe, werden sie eben recht und schlecht gespielt, schon das komponierte Ganze sind, wird im Ernst niemand behaupten, der die Musik des „Freischütz" für ein Meisterwerk hält. So wäre es nicht einmal als Zynismus zu bezeichnen, wenn man Robert Heger vorwürfe, daß er den „Freischütz" für zweitrangige Musik hält. Nichts gegen langsame Tempi – die können, wofür Furtwängler Beweise liefert, Dämonisches als Beispiel der Freischütz-

Romantik freilegen; aber wenn langsames Tempo mangels artgerechter Artikulation in pure Betulichkeit übergeht, wird Volkstümlichkeit des vorigen Jahrhunderts zu einer heutigen Volkstümelei umgebogen. Gerade der Electrola muß man diese falsche Politik des Engagements, auf den Dirigenten der Aufnahme bezogen, vorhalten, da sie mit Keilberths Interpretation schon einen ähnlichen „Freischütz" anbietet – nur eben besser dirigiert.
So hat denn eine Starbesetzung über das hinwegzutrösten, was der Aufnahme – musikimmanent – an Qualität abgeht. Ließe sich etwa über Erika Köths bemühte Kindlichkeit (mit verdeckter, tremolierender – also gar nicht jugendlicher Höhe), über den wiederum zu jugendlich, weil nicht profund genug bassig klingenden Eremiten von Franz Crass, den derb-deftigen Jägerburschen Nr. 2, Walter Berry, streiten, über alles, außer deren Ruhm, so gibt es bei der Agathe von Birgit Nilsson wenig zu streiten. Was anzuerkennen ist, die Bemühung um schlanke Tongebung, wiegt zu wenig gegenüber dem, worum keine Bemühung stattfindet: Legato-Gesang, genaue Tonhöhe. Hier hat sich in Electrolas deutsch-romantischem Wald aus Pappmaché ein artfremdes Element eingeschlichen, das – nicht einmal im Rahmen der vorgelegten Dramaturgie – zu rechtfertigen ist. Da bleibt nur zu konstatieren, daß doppelte Hoffnung sich einstellt, wenn regierender Fürst und Jägerbursche Nr. 1 singen: Wolfgang Anheißer ist tatsächlich das, was man als vokale Hoffnung zu bezeichnen hätte, und Nicolai Gedda beweist (hört man in lyrischen Passagen von einer gewissen Gefühligkeit ab), daß er ins schwerere Fach übergewechselt ist, ohne die Tugenden des leichteren zu verraten. Seine Arie plaziert den Höhepunkt dieser Aufnahme in den ersten Akt. Und der kann über manche Enttäuschung, manchen Ärger hinwegtrösten. – Das Klangbild ist räumlich weit gespreizt, sehr transparent, im Instrumentalen eine Spur blechern, aber ohne jede Verzerrung (das gilt auch für das insgesamt zu sehr in den Vordergrund gerückte Vokalische). Die Platten, zumindest die des Rezensenten, weisen mit ihren explosionsartigen Entladungen statischer Elektrizität auf ein Moment der Spannung hin, das das Musizierte nicht einhält; durchgehende, leichte Rumpelgeräusche. Naßabtastung empfiehlt sich sehr. (9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

G. Verdi (1813 bis 1901) — **Othello** (Gesamtaufnahme)

Othello	James McCracken
Jago	Dietrich Fischer-Dieskau
Desdemona	Gwyneth Jones
Cassio	Piero de Palma
Rodrigo	Florindo Andreolli
Emilia	Anna di Stasio
u. a.	

The Ambrosian Opera Chorus, New Philharmonia Orchestra London,
Dirigent Sir John Barbirolli

Electrola Angel Series Stereo C 065-01 928/30 — Subskriptionspreis 48.– DM, später 75.– DM

Interpretation:	6	Aufnahme-, Klangqualität:	8
Repertoirewert:	7	Oberfläche:	9

Die Tatsache, daß bislang nur eine einzige Stereo-Einspielung dieses Gipfelwerks des italienischen Musiktheaters, diejenige Karajans, vorlag, dürfte die Besetzungsschwierigkeiten einer „Othello"-Produktion hinlänglich illustrieren. Und wenn das allenfalls noch vorhandene Potential an Spitzensängern, die einer solchen Aufgabe noch gewachsen sind, dann auch noch durch den Irrsinn der Exklusivpolitik und der Star-Publicity geschmälert wird, ist ein solches Unternehmen praktisch zur Aussichtslosigkeit verurteilt. Wie diese Neuaufnahme denn auch mit erschreckender Prägnanz demonstriert.
Am Dirigentenpult steht Sir John Barbirolli, der englische Gentleman-Maestro italienischer Abstammung. Seit seiner wundervollen „Butterfly"-Aufnahme, der weitaus schönsten, die heute greifbar ist, weiß man um sein Faible für die italienische Oper. Freilich ist der späte Verdi aus musikdramatisch härterem Holz geschnitzt als der feminine Opernlyriker Puccini; was dort Gewinn ist – Versenkung in das expressiv blühende Detail –, das schlägt hier in Mangel an dramatischer Spannung und architektonisch großräumiger Disposition um. Es gibt Stellen in dieser Neuaufnahme, darunter der ganze vierte Akt, die sich schwerlich schöner, poesievoller und wärmer musizieren lassen, als es Babirolli gelingt. Aber wenn es um die scharfe Zeichnung musikalischer Charaktere, um die strategische Entwicklung und Steigerung großer szenischer Verläufe geht, ist ihm Karajan, der zur Zeit seiner Decca-Einspielung mit Culshaw noch nicht auf seinen Plüscheinheitsklang eingeschworen war, weit überlegen. Als Beispiel diene das Vorspiel des dritten Aktes. Bei Barbirolli ist es herrlich ausgebreitete Stimmungsmalerei, die aber fast statisch wirkt, bei Karajan ist es dramatisch-gespannte Vorbereitung des Kommenden, das sich ganz organisch aus dem Vorspiel heraus entwickelt, wobei Karajan es sich sogar noch leisten kann, überflüssigerweise die nachkomponierte Ballettmusik einzufügen, ohne die Geschlossenheit der musikdramatischen Totalität zu zerstören, was Barbirolli mit Recht unterläßt. Die in vielen Bühnenaufführungen gekürzte große Chor- und Ensembleszene des 3. Aktes wirkt bei Barbirolli tatsächlich retardierend. Man würde den üblichen Strich als sinnvoll begrüßen. Mit welch unheimlicher musikdramatischer Konsequenz diese in Wirklichkeit unentbehrliche Szene den Zusammenbruch Othellos am Ende des Aktes vorbereitet, das wird demgegenüber bei Karajan evident.
Diese komplexeste Stelle des Werkes macht denn auch die klangtechnischen Unterschiede der beiden Aufnahmen deutlich, wobei wiederum die neue EMI-Produktion gegenüber der immerhin schon etliche Jahre alten Culshaw-Einspielung den Kürzeren zieht. Während Karajan und seine Techniker auf größtmögliche Klangstaffelung bedacht sind, die Hauptlinien der Protogonisten gegenüber Chor und Ensemble sorgfältigst abhebend und damit das gesamte Klangbild auflockernd, geht die Neuaufnahme hier auf kompakte Präsenz aus. Wie sie denn überhaupt stets warm und direkt, plastisch und farbig klingt, aber durchweg nicht so transparent wie die ältere Produktion. Wobei zugegeben werden soll, daß die EMI-Techniker zu Recht einige Gags Culshaws, wie z. B. die musikalisch illegale Transparenzwirkung der Huldigungsszene im 2. Akt mit Hilfe von Fernchören, verschmähten.
Läßt sich bis hierhin immer noch über diesen neuen „Othello" diskutieren, so dürfte über die verfehlte Besetzung von zweien der drei Hauptpartien keine Diskussion möglich sein. Die Frage, ob es gegenwärtig überhaupt einen idealen Othello gibt, sei hier nicht untersucht. Auch Mario del Monaco war gewiß nicht letzte Erfüllung, obwohl er McCracken etliches voraus hatte. Der Amerikaner, dessen baritonal gefärbter Tenor in der Mittellage vielfach recht eng klingt, sucht überall dort, wo Verdi Zwischentöne des Ausdrucks verlangt, sein Heil in üblem Chargieren. Stellen wie „Dio! mi potevi" im 3. Akt oder gar der Schlußmonolog sind voller geschmacklicher Peinlichkeiten. Stimmtechnisch scheinen die baritonale Mittellage und die metallisch gleißende, aber unflexible und des lyrischen Ausdrucks wenig fähige Höhe unverbunden nebeneinander zu stehen. Man vermißt bei diesem Sänger das, was ein del Monaco trotz allem, was ihn von den wirklich Großen seines Fachs trennte, immer noch besaß: die Ausstrahlungskraft des dramatischen Impetus.
„Solange Maurel sprechen kann, ziehe ich seinen Jago jedem anderen vor", soll Verdi einmal gesagt haben, als ihm die Indisposition seines Uraufführungs-Jago gemeldet wurde. Übermittelt Barbirolli dieses Zitat im Kommentarheft, um Dietrich Fischer-Dieskaus Jago-Versuch zu rechtfertigen? Daß die Partie jenseits der Grenzen seines lyrischen Baritons liegt, braucht nicht näher dargetan zu werden. Er sucht diese Grenzen mit Hilfe eines ausgeklügelten Arsenals von Gags intellektualistischer Provenienz zu überspringen. Da wird deklamiert und chargiert, psychologisiert und „Dämonie" mit Hilfe kalkulierten Understatements angestrebt. Das Ergebnis allen Bemühens ist ein gefährlich in die Nähe des Grotesken geratender Schmalspur-Jago, der am Ende des Credo zum Buhmann-Kinderschreck wird.
Angesichts dieser fulminanten Fehlbesetzung ist die Desdemona von Gwyneth Jones ein Labsal, wenngleich die Stimme für diese Partie ein wenig schwer erscheint. Die rührend-mädchenhafte Makellosigkeit des Singens, die die Tebaldi bei Karajan zu einem Ereignis machte, ersetzt die Jones durch frauliche Wärme und lyrische Intensität vor allem im Liebesduett und im wunderschön, ja ergreifend ausgesungenen Schlußakt. Jene hohe Musikalität, die Fischer-Dieskau demonstrativ vor sich her zu tragen pflegt, wird hier ohne Rest in gestalterische Eloquenz eingeschmolzen. Kleine Härten im dramatischen Ausbruch, die nicht recht zur Anlage der Partie passen wollen, überhört man angesichts dieser Qualitäten. Wenn schon keine vollkommene Desdemona, so doch eine hochachtbare.
Die Besetzung der kleinen Rollen läßt kaum Wünsche offen. Der Ambrosian Chorus singt ausgezeichnet. Stereotechnisch hat man keinen besonderen Ehrgeiz entwickelt, wenn von einigen überflüssigen Geräuschen in der einleitenden Sturmszene abgesehen wird. Umfassend und weit ausholend der ausgezeichnete Kommentar von Ulrich Schreiber.
Im übrigen warten wir auf den nächsten „Othello" . . . (3 b M Heco B 230/8) A. B.

R. Leoncavallo (1858 bis 1919) **Der Bajazzo**

Gesamtaufnahme in italienischer Sprache

Recital James McCracken (mit Arien von Giordano, Mascagni, Puccini)

James McCracken	Canio
Pilar Lorengar	Nedda
Tom Krause	Silvio
Robert Merrill	Tonio
Ugo Benelli	Beppe

Chor und Orchester der Accademia di Santa Cecilia, Rom; Dirigent Lamberto Gardelli

Decca Stereo SET 403-4 50.- DM

Interpretation:	5	Aufnahme-, Klangqualität:	10
Repertoirewert:	3	Oberfläche:	9

Dieser Bajazzo ist ein krasses Gegenstück zu Karajans Einspielung. Herrschen bei Karajan Noblesse, langsame Grundtempi und reduzierte Dynamik vor, deren sporadische Steigerungen um so wirksamer werden, so zeichnet sich Gardellis Deutung durch konventionelles Brio aus, durch theatralischen Impetus und harte Direktheit. Gewiß: jedes Handbuch der Musikgeschichte würde Karajan eines artfremden Stils bezichtigen, würde Gardelli als den wahren Verismo-Interpreten feiern (sofern die Interpretation von Musik in eine Darstellung von deren Geschichte einginge). Aber da eine Plattenaufnahme weniger mit historischen Erwägungen als mit dem persönlichen Geschmack ihrer Hörer konfrontiert wird, zögere ich keinen Augenblick, Karajan den Vorzug zu geben. Gardellis wortwörtlicher Verismo ist für mich kaum erträglich, er beweist das alte Wort, daß es in einem „Kunstwerk" nicht nur süßen Kitsch gibt, sondern auch herben.

Mehr Schuld als Gardelli an diesem Monument handfesten Herb-Kitsches trägt der Bajazzo persönlich: James McCracken. Er identifiziert sich mit seiner Rolle so, daß aus Singen Schluchzen, Stöhnen, Stemmen, Gurgeln wird. Die Gründe für diese interpretatorische Haltung sind objektiv gegeben: im vokalen Unvermögen des „Interpreten" (davon kann man sich auf Seite vier der Aufnahme überzeugen, wo McCracken Arien aus italienischen Opern verunstaltet). Wer Gefallen findet an einer rücksichtslosen Identität des Interpreten mit der Musik oder besser: deren Beweggrund, der wird an dieser Aufnahme sicherlich Gefallen finden. Grotesk an dieser, wenn auch konsequent, mutet an, daß die für das Drama unwichtige Figur, Beppe nämlich, am besten singt. Was Ugo Benelli, nicht nur in seinem Ständchen, zu bieten hat, entspricht bester italienischer Comprimario-Tradition. Man sollte auch für so etwas einmal einen Oscar erfinden. Pilar Lorengar singt die Nedda süß und brav (an die Callas im Finale darf man natürlich nicht denken), etwas tremolierend. Robert Merrill kann immer noch kräftiges und schönes Material einsetzen: er tut das im Prolog sogar mit erstaunlicher Differenzierungskunst. Und Tom Krause schließlich, von Merrill im Timbre nicht klar genug unterschieden, da dieser „abdunkelt", singt einen stimmgewaltigen, etwas ungehobelten Silvio. Eben einen Bauernburschen. Das alles wäre mehr oder weniger in Ordnung, würde auch für eine Empfehlung der Kassette reichen – sänge den Canio nicht eben James McCracken. – Klanglich entspricht die Kassette bestem Decca-Standard; die Oberfläche ist manchmal etwas unruhig. (9 o K Heco B 230/8) U. Sch.

Vokalmusik

a) T. Tallis (1505 bis 1585)

Lamentationes Jeremiae Prophetae 5st.

Lateinische Hymnen: Salvator mundi, Domine · Deus tuorum militum · Iste confessor · Sermone blando angelus · Jam Christus astra · Ex more docti mistico · Te lucis ante terminum · Versette für Orgel: Jam mucis orto sidere

Deller-Consort London mit Robert Elliott, Orgel

harmonia mundi Stereo HMS 208 25.- DM

b) Shakespeare Songs and Consort Music

Thomas Morley (1557–1603): It was a lover and his lass · O mistress mine · John Wilson (1595–1674): Take O take those lips away · Thomas Weelkes (1575–1623): Strike it um, Tabor · Robert Johnson (gest. 1634): Where the bee sucks · Full Fathom Five · Francis Cutting (?–?): Walsingham variations · William Byrd ? (1542–1623): Non nobis, Domine · Richard Edwardes ? (1523–1566): When griping griefs · Thomas Ravencroft? (1590–1633): He that will an alehouse keep · Anonym: The Willow Song · How should I your true love know? · We be soldiers three · Calleno Custure Me · Then they for sudden joy did weep · Bonny Sweet Robin · The Wind and the Rain · Kemp's Jig · Greensleeves

Deller-Consort London (Alfred Deller, Kontratenor; Philipp Todd, Max Worthley, Tenor; Maurice Bevan, Bariton); Desmond Dupré, Laute

harmonia mundi Stereo HMS 202 25.- DM

	a)	b)
Interpretation:	10	8
Repertoirewert:	8	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10	9
Oberfläche:	10	9

Von Tallis' großartiger Vertonung der „Klagelieder des Propheten Jeremia" besitzen wir bereits seit einigen Jahren eine sehr gute Aufnahme durch den berühmten King's-College-Chor, Cambridge. Indes wäre es falsch, die vorliegende Einspielung nur als eine Dublette anzusehen. Vielmehr bietet sie in kleiner, solistischer Besetzung eine äußerst fesselnde Alternative, deren ausdrucksvolle Intensität kaum zu übertreffen ist und dem Wesen des Werkes vortrefflich entspricht. Schon vor etwa einem Jahrzehnt war eine unvergessene Interpretation der Klagelieder durch das Deller-Consort erschienen. Diese steht ihr nicht nur in künstlerischer Hinsicht in nichts nach, sondern sie hat auch den technischen Vorzug einer ausgezeichneten Stereoqualität. Überdies bereichert die B-Seite das Repertoire durch die Ersteinspielung von mehreren lateinischen Motetten, teilweise mit Orgelversette. Nicht zuletzt sei auf den mustergültigen Kommentar (in deutscher Sprache) von Harry Halbreich besonders lobend hingewiesen, welcher zum Wert der Platte wesentlich beiträgt.

Auch b) bringt in einer Neuaufnahme Werke, die von früheren, aber meist nur im Ausland erschienenen Deller-Platten her bereits bekannt waren. Ihr Zusammenhang mit Shakespeare ist manchmal ziemlich lose. Auf einige der oben angeführten Stücke hat er lediglich angespielt (beispielsweise auf das Lied „Calleno Custure Me", welches vermutlich irischen oder walischen Ursprungs ist). Andere wurden wohl nur deshalb ausgewählt, weil sie aus Shakespeares Zeit stammen („We be soldiers three" oder auch „Non nobis, Domine", bei welchem Byrds Autorschaft keineswegs gesichert ist). Viel später entstand dagegen das Sololied „The Wind and the Rain", das hier in einer erst 1859 veröffentlichten Fassung erklingt. Diese Einzelheiten entnimmt der Rezensent dem informationsreichen von Desmond Dupré verfaßten Kommentar (mit genauen Quellenangaben) auf der Hülle der englischen Pressung (Oryx 726). Schade, daß er nicht für die deutsche Ausgabe übernommen wurde. Immerhin bringt diese dankenswerterweise einen vollständigen Abdruck der gesungenen Liedertexte (mit Übertragungen von E. Tarr) sowie eine Einführung, die sich weitestgehend auf den Shakespeare-Artikel von Frederick William Sternfeld in MGG stützt. Wichtiger als diese Äußerlichkeiten erscheint jedoch das erfreulich hohe Niveau der Interpretation, so daß die Platte letztlich einen positiven Eindruck hinterläßt.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Glanz der Renaissance

Aus dem Liederbuch des Arnt von Aich: Mit got so wöln mirs heben an · Vil hinderlist · Der welte lauf · Eim jeden gfelt · Das kalb get seiner narung nach · Ich klag und reu · O werder mund · Ach was will doch · Ach hülf mich leid · Cupido · Ein fröhlich wesen · Ein Bauer sucht · Mein M. ich hab · Ich schrei und rief · Ein weibliches bild · Der liebe strick · Fors seulement · Ein meidlein tet · Fried gib mir her

Renaissance-Ensemble Pöhlert; Leitung Werner Pöhlert

Da Camera Magna Stereo SM 91 701 25.- DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

An Auswahlplatten mit Musik der Renaissance herrscht heutzutage kein Mangel, aber die Fülle des Materials ist so unerschöpflich, daß es immer wieder gelingt, Neues zu entdecken und an den Tag zu fördern. Die vorliegenden Lieder und Tanzsätze stammen aus einer Sammlung, die zwar beim Kölner Drucker Arnt von Aich (= Aachen) um 1520 erschien, aber wahrscheinlich von dem musikliebenden Grafen Friedrich II. von Hohenzollern angelegt wurde, der ab 1486 Bischof von Augsburg war. Bei einer nicht geringen Zahl von Stücken konnten deren Verfasser identifiziert werden. Unter ihnen begegnen uns vorwiegend Komponisten, die an Höfen des süddeutschen Raums wirkten, wie beispielsweise Hofhaimer, Isaak, Senfl, Schlick u. a. m. Die Interpretation durch das von Werner Pöhlert geleitete Ensemble (mit nachgebauten Instrumenten) ist frisch, lebendig und farbenreich. In mehreren Fällen wurde dem vierstimmigen Stück aus dem Liederbuch eine zeitgenössische Fas-

sung für solistische Ausführung vorangestellt. Bei allem melodischen, rhythmischen und nicht zuletzt akustischen Reiz der Platte erscheint sie jedoch dem Rezensenten mehr für den Spezialisten geeignet. Für den durchschnittlichen Musikfreund, dem so viele Sammlungen ähnlichen Charakters von allen Seiten angeboten werden, ist sie ohnehin nicht gerade billig.

(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Musik um Goethe

Reichardt: Rhapsodie – Nähe – Prometheus · Zelter: Rastlose Liebe – Klage · Schubert: Heidenröslein – Geheimnis – Auf dem See – Jägers Abendlied – Erster Verlust – Gesang des Harfners · Beethoven: Mailied – Wonne der Wehmut – Nur wer die Sehnsucht kennt · Wolf: Der Schäfer – Harfenspieler · Busoni: Lied des Brander – Lied des Mephistopheles – Lied des Unmuts – Schlechter Trost

Carl-Heinz Müller, Bariton; Helle Müller-Thiemens, Klavier

Da Camera Magna Stereo SM 90 008 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Der Titel der Platte ist falsch: hier wird nicht Musik um Goethe geboten, sondern Musik nach Goethe. Wobei das Nach einmal zeitlich zu verstehen ist (Wolf, Busoni), zum anderen wertmäßig: denn ein Teil dessen, was „um" Goethe komponiert wurde (Reichardt, Zelter), ist so unendlich hinter Goethe zurück, wie der Olympier sich Musik wohl gewünscht hat. So hört man denn unsäglich dumme Vertonungen, etwa eines Teils aus der „Harzreise im Winter" von Reichardt, bei denen man nicht daran denken darf, was andere Komponisten daraus gemacht haben (in diesem Falle Brahms). Entscheidend an den von Goethe gebilligten Vertonungen ist deren musikalische Zufälligkeit: sie hören ebenso unvermutet auf, wie sie angefangen haben – und wenn man nach Zelter Schuberts Heidenröslein hört, das ja nun nicht unbedingt bester Schubert ist, dann tut eine Welt der Erleichterung sich auf. Aber immerhin gewinnen wir aus dieser Platte einen konkreten Eindruck davon, was uns dadurch erspart worden ist, daß Goethe auf die Musik seiner Zeit nicht mehr Einfluß genommen hat. Daß dann ausgesprochene Raritäten auf dieser Platte erklingen wie Busonis letztes Werk („Schlechter Trost"), erfreut ebenso wie die sehr gediegene, sehr lyrische und durchaus geschmackvolle Interpretation des hohen, fast tenoralen Baritons Carl-Heinz Müller und die saubere Klangtechnik. Ein wenig eintönig alles zwar, trotz der ungeheuren musikalischen Wertunterschiede, aber eine Platte, die sich zu mehr eignet als zu einem Nachdenken über Goethes Folgen in der Geschichte der Musik.

(9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

Frottole

Werke von R. Mantovano, B. Tromboncino, M. Pesenti, I. Cara, L. Milanese und L. Fogliano

Irma Bozzi Lucca, Sopran; Claudia Carbi, Mezzosopran; Marga Garjez Farina, Flöte; Tomaso Valdinoci, Viola; Giovanni Pellini, Laute; Anna Maria Vacchelli, Cembalo; Leitung Raffaello Monterosso

Vox Candide Stereo CE 31 017 19.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Diese Platte aus der neuen Vox-Serie „Candide" macht mit einer musikalischen Erscheinung der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert bekannt, die nicht nur dem musikalischen Normalverbraucher unbekanntes Neuland eröffnen kann. Die Frottola (italienisch für Schwarm, hier für eine Ansammlung von Verschiedenem, Sonderbarem) – eine Schöpfung des italienischen Cinquecento – ist eine besondere zwar auf Volkstum fußende, aber nur für die gebildete Bürgerschicht und die Aristokratie bestimmte Form des weltlichen Lieds, die (ausgehend vom Hof in Mantua) in Ober- und Mittelitalien eine kurze Blütezeit hatte, bald aber vor allem vom italienischen Madrigal verdrängt wurde. Der musikalische Satz ist durchweg homophon vierstimmig, mit sukzessiv einsetzenden Stimmen, von denen meist nur die oberste einen Text zu singen hat, der sich fast stets mit der Liebe und ihren Leiden wie Freuden beschäftigt. – Die etwas eintönige Aneinanderreihung der reinen Liedstückchen (der italienische Text ist beigegeben), von zwei Frauenstimmen hübsch gesungen, wird durch vier rein instrumentale, meist kanonartig aufgebaute Trios (für Flöte, Viola und Cembalo) und durch die zwischen Cembalo und Gitarre wechselnde Liedbegleitung etwas aufgelockert. Die Interpretation ist engagiert und überzeugend, die Stereowirkung etwas konstruiert, die Plattenfertigung ordentlich. Die Aufnahme ist ein wertvolles kultur- und musikhistorisches Dokument, wird aber wohl nur begrenztes Interesse finden.

(6 SME q A Heco B 250/8) D. St.

Recital Stefan Askenase

Mendelssohn: Lieder ohne Worte op. 19 Nr. 1, op. 67 Nr. 4, op. 19 Nr. 2 – Scherzo op. 16 Nr. 2 · Schubert: 12 Walzer und Ländler aus op. 6, 9 und 50 · Liszt: Liebestraum Nr. 3 As-dur – Valse oubliée Nr. 1 · Chopin: Scherzo b-moll op. 31 – Berceuse op. 57 – Barcarolle op. 60

Stefan Askenase, Klavier

DGG Stereo 135 130 16.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Wenn Stefan Askenase beim Durchlesen von Liszts drittem Liebestraum auffällt, daß es sich hier keinesfalls um ein banales Stück, sondern um ein „inspiriertes, hervorragend konstruiertes" handelt, dann hat sich diese Feststellung an der Interpretation zu bewahrheiten. Sie tut es mitnichten, da Askenase wie seine Vorgänger den Schwulst der sinnentleerten Wiederholungen und Figurationen schon als Eigenwert ausgibt. Daß es da auch nicht an den üblichen Schwellern fehlt, versteht sich fast von selbst. Und auch dort, wo Wiederholungen und Figurationen in Qualität wachsen, wo sie mit der Tradition musikalischer Sinnentwicklung brechen und in schwereloses Kreisen übergehen (Valse oubliée), kann Askenase die Modernität Liszts nicht sinnenfällig machen. So bleibt es dem kenntnisreichen Hörer auch überlassen, darauf zu schließen, daß es sich bei den drei Chopin-Stücken um besten Chopin handelt; der Interpret kann über den Schatten eines Konsumbefriedigers nicht springen. – Technisch ist die Platte hervorragend.

(9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

Lieder-Recital Janet Baker

Schubert: „Am Grabe Anselmos", „Abendstern", „Die Vögel", „Die Götter Griechenlands", „Der Gondelfahrer", „Auflösung"
Wolf: „Nun wandre, Maria", „Die ihr schwebet", „Ach, des Knaben Augen", „Herr, was trägt der Boden hier"

Strauss: „All mein' Gedanken", „Heimliche Aufforderung", „Die Nacht", „Morgen", „Wiegenlied", „Befreit", „Allerseelen"

Janet Baker, Alt; Gerald Moore, Klavier

Electrola C 063 00 391 21.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Zu den ganz wenigen Sängerinnen der Gegenwart, denen das Lied nicht nur Objekt mehr oder weniger unglücklicher Ausflüge aus Opernalltag und Opernerfolg bedeutet, gehört Janet Baker. Daß sie eine Liedgestalterin von künstlerischer wie stimmlicher Kompetenz ist, daran läßt diese Platte keinen Zweifel, obgleich man mit der oft zu hörenden Abstempelung der Baker als Nachfolgerin von Kathleen Ferrier vorsichtig sein sollte. Mit der genialen Altistin hat sie eigentlich nur eine Timbre-Ähnlichkeit in der hohen Lage gemein. Im übrigen tendiert die Stimme stärker zum Mezzo als zum ausgeprägten Alt, was von der Ferrier doch wohl kaum behauptet werden kann. Auch die künstlerischen Mittel der Baker sind andere. In weit stärkerem Maße als die Ferrier nimmt sie ihre Zuflucht zu Färbung der Stimme mit Hilfe manieristisch zurückgenommener Dynamik, was zu ausgesprochenen Peinlichkeiten führen kann, wenn die künstlerischen Objekte ohnehin auf der Geschmacksgrenze liegen. Das ist innerhalb dieses Recitals bei Strauss der Fall: Stücke wie „Morgen" oder gar die schreckliche Jugendstil-Sentimentalität der beiden Dehmel-Lieder sollte man, wenn so etwas überhaupt noch gesungen werden muß, um Himmelswillen nicht vom Text her angehen. Hier trägt nur ein Herzhaftes, unkompliziertes Aussingen des Melos über die Untiefen hinweg. Wie denn auch die Gegenüberstellung verschiedener Register als Frage- und Antwortspiel im Falle des Schubertschen „Abendstern" in der Intention überzeugender sein mag als in der gesanglichen Realisierung. Sieht man von dieser Eigenheit der Baker ab, so muß die Platte, vor allem ihre A-Seite mit den Schubert- und Wolf-Liedern, als sehr erfreulich bezeichnet werden. Wie die Baker „Am Grabe Anselmos" natürlich ausphrasiert, „Die Vögel" locker deklamiert, das erste der vier Stücke aus Wolfs Spanischem Liederbuch in poesievoller, schlichter Innigkeit aussingt, das ist Liedgestaltung großen Formats. Und daß Janet Baker über eine substanzvolle, tragende mezza voce verfügt, stellt sie bei Schuberts „Gondelfahrer" überzeugend unter Beweis. Wo das Niveau des Textes es zu legitimer Durchdringung von Wort und Ton kommen läßt, vor allem bei Wolf, wird diese dank der künstlerischen Intelligenz der Sängerin überzeugend verwirklicht. Die vier Wolf-Lieder sind denn auch der interpretatorische Höhepunkt der Platte. Daß kraftvolle dynamische Kontrastierung im Lied durchaus berechtigt sein kann, wenn sie technisch souverän gehandhabt wird, zeigt die starke Wirkung, die von der

Darstellung des letzten der Wolf-Lieder ausgeht. Hier scheint wirklich etwas von der flammenden Ekstatik spanischer Religiosität Heyses kunstgewerbliche Poesie zu überhöhen.
Gegenüber dem Ausdrucksreichtum der Sängerin wirkt Gerald Moore recht unpersönlich. Beim dritten Wolf-Lied wird die Diskrepanz von vokaler Differenzierung und pianistischem understatement geradezu evident.
Mikrophontechnisch steht nicht alles zum Besten. Präsenz der Singstimme führt im Forte der hohen Lage zu akustischen Härten, die nicht zu Lasten der Sängerin gehen, während der Klavierklang zu sehr neutrale „Begleitung" bleibt. Was ebenfalls nicht nur Gerald Moore anzulasten sein dürfte. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

Recital Julia Hamari

Schumann: Frauenliebe und Leben · Mozart: Als Luise · Haydn: She never told her love · Beethoven: Wonne der Wehmut · Schubert: Ganymed – Sei mir gegrüßt · Wolf: Verschwiegene Liebe – Bedeckt mich mit Blumen - Mignon

Julia Hamari, Alt; Erika Werba, Klavier

DGG Stereo 642 105 6.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Daß die ungarische Altistin Julia Hamari in der Reihe DGG-Debüt auftaucht, entspricht nicht ganz deren Dramaturgie. Denn die Sängerin hat einmal mehr als die ersten Schritte in der „normalen" Karriere hinter sich und zum anderen in diversen Platten-Produktionen schon ihre Visitenkarte vielversprechend abgegeben. Daß ihr jetzt mit Liedern eine ganze Platte gewidmet wird, ist dennoch erfreulich – denn Julia Hamaris Begabung ist von der Art, daß sie auch von der Schallplatte ausgiebig gewürdigt werden sollte.
Die Sängerin ist durchaus keine Altistin, wie es die Plattenhülle verkündet, sondern eine veritable Mezzosopranistin, deren Stimmentfaltung von keinem Registerbruch belastet wird. Sie hat in allen Lagen eine sofort anklingende, gleich gefärbte Stimme – und dieser Vorzug macht zugleich den Mangel der Platte aus. Denn im Grunde verfügt Julia Hamari, wie bewundernswert sie auch die Dynamik zu schattieren versteht, über nur eine Stimme: im Forte wie im Piano klingt dieselbe leichte Pastosität durch. So wirken ihre Interpretationen, trotz einer durchgehenden elegischen Timbrierung, eine Spur zu gesund („Nun hast du mir den ersten Schmerz getan" oder „Verschwiegene Liebe"). Die Beherrschung der Technik hindert die Sängerin zur Zeit noch daran, diese zum Nutzen der Interpretation zu transzendieren. So ist es auch zu verstehen, daß zwischen Mozart und Hugo Wolfs Ausweitung des Liedgenres in „Kennst du das Land" in dieser Interpretation ein weniger weites Feld liegt, als man es in Anbetracht der kompositorischen Unterschiede wünschen müßte. – Dennoch: eine erfreuliche Platte, eine neue Hoffnung in der Kunst des Gesangs.
(9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

Recital Anton Dermota

Cosi: Der Odem der Liebe – Entführung: Hier soll ich dich denn sehen – Konstanze, dich wiederzusehen – Wenn der Freude Tränen fließen – Ich baue ganz auf deine Stärke · Zauberflöte: Wie stark ist nicht dein Zauberton · Eugen Onegin: Wohin seid ihr entschwunden · Liebestrank: Una furtiva lagrima · Tosca: Recondita harmonia – E lucevan le stelle

Anton Dermota, Tenor; Orchester der Städtischen Oper Berlin, Dirigent Arthur Rother

Telefunken Pseudo-Stereo NT 382 10.–DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	4
Oberfläche:	9

Aus Etikett und Hülle dieser Platte ist nicht zu ersehen, daß es sich hier (was zumindest für die Mozart-Titel gilt) um eine elektronische Nach-Stereofonisierung handelt. Unredlicherweise wird die Platte schlicht als „Stereo" ausgegeben. Schlimmer noch ist, daß nach meiner Meinung eine monofone Aufbereitung dem Klangbild dienlicher gewesen wäre, denn die einstigen Monoplatten klingen weniger schrill und sinnlos verhallt als diese Bearbeitung.
Sieht man einmal von der wenig inspirierten Begleitung ab, dann ist der Platte hohes Lob zu spenden. Die Mozart-Titel kommen einer Idealvorstellung nahe (zumindest der des Rezensenten), in der sich weitgehende Genauigkeit mit präziser Expressivität und einer unparfümierten Männlichkeit zu erfüllter Kantilene verbinden. Tschaikowsky und die italienisch gesungenen Titel leiden etwas unter Überexpressivität, unter einem leichten Tremolo, das sich jeden Moment in den Schluchzer zu befreien scheint – das aber gottlob in einem erträglichen Maße nur tut. – Eine Erinnerungsplatte an einen der musikalisch integresten Tenöre der Kriegs- und Nachkriegszeit.
(9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

Recital Joseph Schmidt

6 Opernarien, 29 Lieder aus Operetten, Filmen (auch Schlager), 2 Klavierlieder

Joseph Schmidt, Tenor

Electrola-Mono VP 2101/2 20,– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	historisch
Oberfläche:	9

Diese Steck-Kassette bietet, bei allen möglichen Einwänden gegen die Zusammenstellung, ein gutes Porträt jenes Tenors, der als erster ohne die Bühne Karriere gemacht hat. Was Schmidt auszeichnet, ist nicht nur die Leichtigkeit seines Singens, die rhythmische Genauigkeit, die saubere Intonation, der Glanz der Spitzentöne (bei flacher und resonanzarmer Tiefe), es ist, selbst in der lustigsten Schnulze, ein Grad von orphischer Betroffenheit vorhanden, der Schmidts Gesang von den üblichen Beurteilungskriterien absondert. Mag sein, daß die Kenntnis von Schmidts Schicksal in solchem Urteil mitschwingt: aber ich meine, daß diese ganz und gar vergleichslose Qualität (sieht man von den letzten Aufnahmen Carusos ab) im Gesang selbst schon vorhanden ist. Man höre nur etwa das Ständchen des Manrico aus dem ersten Akt des Troubadour und vergleiche es mit anderen Aufnahmen! Der Unterschied ist offenbar – er sollte, und nicht nur er, zum Kauf der Platten anreizen. Der Preis ist in Anbetracht der Außergewöhnlichkeit von Joseph Schmidt vernachlässigbar – so gering er in der Tat schon ist.
(9 o K Heco B 230/8) U. Sch.

Einem Begleiter zum Siebzigsten

Gerald Moore musiziert zusammen mit Victoria de los Angeles, Leon Goossens, Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Gedda, Janet Baker, Daniel Barenboim, Yehudi Menuhin, Gervase de Peyer, Jacqueline du Pré und Elisabeth Schwarzkopf

Electrola Stereo C 065-01 961 25.– DM

Etwas spät zwar zum 70. Geburtstag Gerald Moores am 30. Juli des vergangenen Jahres, aber mitnichten als quantité négligeable kommt diese Platte zu Ehren eines Begleiters auf den Markt. Soviel dem Rezensenten bekannt, geht das Programm auf dessen eigenen Wunsch zurück, und so reiht sich eine Schar von internationalen Stars brav ein, um dem Altmeister Tribut zu zollen. Daß bis auf eine Ausnahme nur Werke aufgenommen wurden, die Moore mit den entsprechenden Künstlern bislang nicht eingespielt hat, steuert der Platte zwar keinen Repertoirewert in dem Sinne bei, wie er in diesen Spalten als feste Rubrik gemeinhin auftaucht, entspricht aber letztlich dem „Repertoirewert" dieses wohl meistbeschäftigten Begleiters in unserem Jahrhundert. Ein besonderer Leckerbissen dieser denkwürdigen Platte ist Moores vierhändiges Spiel in einem Slawischen Tanz Dvořáks zusammen mit Daniel Barenboim. – Das auf der Plattentasche versprochene achtseitige Begleitheft lag dem Rezensionsexemplar nicht bei.
(9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

Jazz

Woody Herman · Light my fire

Woody Herman (lead, cl, as, ss); Gary Grant, Nat Pavone, Henry Hall, Sal Marquez, James Bossert (tp); Frank Vicari, Sal Nistico, Steve Lederer, Thomas Boras (sax); Robert Burgess, Henry Southall, Vincent Prudente (tb); John Hicks (p); Arthur Harper (b); Edward Soph (d); Phil Upchurch (g); Morris Jennings (perc); aufgen. Oktober 1968

Ponzieo ·Here I Am, Baby · Hard To Keep My Mind On You · MacArthur Park Part I · Part II · Light My Fire · I Say A Little Prayer · Hush · For Love Of Ivy · Impression Of Strayhorn · Keep On Keepin' On

Chess Records (Vertrieb Dt. Grammophon) 275 019 Stereo 19.– DM

Musikalische Bewertung:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Dies ist ein sehr pop-nahes Album, aber ein verteufelt gutes. Der erste Lorbeerkranz geht an Woody Herman. Wie dieser Altmeister nach 36 Jahren Bigband-Praxis eine so blutjunge, feurige Mannschaft aus völlig unbekannten Musikern (nur zwei alte Hasen sind dabei: Bob Burgess, Posaune, und Sal Nistico, Tenorsaxofon) ganz im Geist von heute zusammengeschweißt hat, das verdient hohe Anerkennung. Der zweite Lorbeerkranz geht an den Arrangeur und Produzenten Richard Evans. Diesen Namen muß man sich merken. Gewiß, es gab da schon ein Album mit Stan Getz, für das er verantwortlich zeichnete (Getz spielt Bacharach-David „What the world needs now is love" auf Verve), aber hier ist der definitive Talentbeweis. Evans gelingt es, ohne hörbar auf Oliver Nelson, Quincy Jones oder Lalo Schifrin zu fußen, einen Bigband-Sound zu finden, der sowohl Beatströmungen einschmilzt wie der Jazzmäßig-

keit eines Woody Herman gerecht wird. Ein Zweig des Kranzes geht an den Aufnahmeingenieur Stu Black. Nicht nur, daß das Orchester durchsichtig und plastisch herauskommt, was bei Bigbandmusik doch noch nicht so selbstverständlich ist, wie es sein sollte, wird ein spezifischer „now and today"-Sound hinzugefügt, der genau dem musikalischen Material entspricht. Alle Soli sind angemessen verhallt, und elektronische Verfremdungen gewinnen dem Klangbild eine neue Dimension hinzu, so wenn am Ende von „MacArthur Park" die Chase-Chorusse der vier Trompeten in ein metallenes Rauschen übergehen, so bei dem windhaften Schweben am Anfang und Ende von „Impression of Strayhorn", so beim Becken-Nachklang am Schluß von „Keep on keepin' on". Was hat mir als Höhepunkt besonders gefallen? „Ponzieo" als ganzes, aber auch dessen strahlender Trompetensatz; „Here I am Baby" mit dem elektrisierenden Rhythmus und dem aufheulenden Saxofonsatz; der quicke fünf-Viertel-Takt in „Hard to keep my mind on you"; alle Soli des umtriebigen Sal Nistico, dem allerdings Neuling Frank Vicari kaum nachsteht; der satte, prächtige- markante Posaunenton von Ex-Kentonist Bob Burgess und – natürlich die Rhythmusgruppe. Hermann liefert mit dieser Platte, ähnlich Barney Wilen, Ella Fitzgerald und andere auf ihre Art den Nachweis, daß man aus dem Material der neuen Pop-Musik ausgezeichneten Jazz machen kann, der beide Spielarten befruchtet. Darüber hinaus fügt er der Kette großorchestraler „Herd"-Aufnahmen eine weitere Perle hinzu. „Light my fire" zündet wahrhaft ein Feuer an. Wer da ruhig sitzen bleiben kann, darf sich getrost zum Establishment zählen.

(13 Sony PUA 237 w W Dovedale) Li.

Bulgarin Jazz Quartet · Jazz Focus '65

Milcho Leviev (lead, p); Simeon Shterev (fl); Lyubomir Mitrov (b); Peter Slavov (d); aufgen. Juni 1968

Blues In 10 · Monday Morning · Yesterday · Billie's Bounce · Autumn Sun · Blues in 12 · Badinerie aus der h-moll-Suite (Bach/Leviev)

MPS 15219 Stereo 19.– DM

Musikalische Bewertung:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Die Gastspiele des bulgarischen Jazzquartetts „Focus '65" in den vergangenen zwei Jahren waren Überraschungserfolge: eine so sichere Hand im Verwerten von konventionellen, modernen und avantgardistischen Stilelementen hatte man von einer Gruppe aus dem jazzmäßig wenig belasteten Bulgarien nicht erwartet. Es war, wie wenn Deutschland bereits vor fünfzehn Jahren eine international so profilierte Gruppe wie etwa das Albert Mangelsdorff-Quintett hervorgebracht hätte. Vor allem das musikalische Temperament, der sichtbare körperliche Einsatz der Vier riß die Zuhörer hin. Die gestrenge und unbestechliche Schallplatte bestätigt jetzt, daß man nicht einem spontanen Sympathieeffekt erlegen ist. Die Konzeption des Quartetts geht vom formal vertrauten modernen Idiom aus und stößt maßvoll in Avantgardebereiche vor allem der instrumentalen Klangveränderung vor. Der verbindlich swingende Rhythmus wird selten verlassen. Der solistische Glanz geht von dem bewundernswerten Flötisten Simeon Shterev aus. Sein flötengerechter, variationsreicher Ton, basierend auf einer exorbitanten Technik, verrät deutlich den ein klassische Erbe verwertenden Solisten des Kammerorchesters Sofia. Das Erscheinen dieses Musikers auf der Jazzszene setzt einen neuen Maßstab, was die Flöte betrifft. Selbst führende Solisten wie Herbie Mann, Yusef Lateef oder James Moody müssen sich gefallen lassen, daran gemessen zu werden, wobei sich bald enthüllt, daß man im Jazz die Flöte stets als Zweitinstrument (der Tenorsaxofonisten) genommen hat – und mehr nicht. Ulrich Olshausen, der Kommentator dieser Platte, hat das vor Jahren als erster erkannt, wie man auch seine Definition der „Focus"-Musik als „totaler Kammerjazz" bestätigen kann. Natürlich enthält die Platte auch das erfolgreichste, farbigste und schönste Stück aus dem Repertoire der Konzerte: Lennon-McCartneys „Yesterday" mit seiner charmanten barocken Themenverarbeitung den Tempowechseln und dem melodiösen Schluß. Klangmäßig hat das Tonstudio Walldorf bei Frankfurt gute Arbeit geleistet, wir kennen es bereits durch die höchst sorgfältige Produktion von Jazzplatten wie Emil Mangeldorffs „Swinging Oildrops" und der Barrelhouse Jazzband „Talking Hot". An der Traumzahl von 40 Punkten fehlt nur deshalb einer, weil das Schlagzeug zeitweise zu laut aufgenommen ist.

(12 Sony PUA 237 w W Dovedale) Li.

Berichtigung

In der Besprechung der CBS-Platte S 72730 der Sechsten Symphonie von Schostakowitsch in Heft 12, Seite 997, wurde die Bemerkung der Herstellerfirma erwähnt, daß es sich um eine deutsche Schallplattenpremiere handeln würde. Ariola-eurodisc macht uns darauf aufmerksam, daß die Symphonien Nr. 6 und 7 in einer Kassette bereits am 22. September dieses Jahres auf dem deutschen Markt erschienen sind.

Die Abspielgeräte unserer Schallplattenrezensenten

Für die Beurteilung der technischen Qualität einer Schallplatte ist es wichtig, die Geräte zu kennen, mit denen sie abgespielt wurde. Wir setzen deshalb hinter jede Plattenbesprechung eine Gruppe von Ziffern und Buchstaben, woraus der Leser erkennen kann, welche Plattenspieler, Tonabnehmersysteme und Verstärker zur Beurteilung der Platten benutzt wurden. Weicht der benutzte Tonarm von der Standardausführung ab, so wird dieser jeweils voll ausgeschrieben. Es bedeuten:

Plattenspieler

1	Braun PS 1000
2	Braun PS 500
3	Philips GA 202
4	Lenco L 70
5	Perpetuum-Ebner 2020
6	Thorens TD 124
7	Braun PC 5
8	Miracord 50 H
9	Dual 1019
10	Thorens TD 150
11	Sony TTS-3000
12	Lenco L 75
13	Acoustical 2800-S
14	Dual 1219

Diese Reihen werden bei Hinzukommen neuer Abspielgeräte erweitert.

Tonabnehmersysteme

a	Goldring 800 Super E
b	Philips GP 412
c	Ortofon SPU-G/T-E
d	Decca ffss Stereo
e	STAX CP 40 E
f	Elac STS 444-E
g	Miniconic U-15-LS
h	Ortofon S 15 TE
i	Pickering XV-15 750 E
k	Pickering XV-15 15 AME 400
l	Pickering XV-15 AM 350
m	Shure M 75 G II
n	Shure M 75 EJ II
o	ADC 10 E
p	Satin M 6-45 E
q	Shure V 15
r	Shure M 55 E
s	Pickering V 15 AME 1
t	Shure M 44-7
u	Stanton 581 EL
v	Shure V 15 II
w	Shure M 75 E
x	Elac STS 444-12

Verstärker

A	The Fisher X-1000
B	The Fisher 600
C	Leak
D	The Fisher 800-C
E	Grundig SV 140
F	Braun CSV 1000
G	Grundig SV 80
H	Braun Audio 2
I	Braun CSV 60
K	Scott 342-13
L	McIntosh C 24/MC 275
M	MEL-PIC 35
N	Sherwood S 7700
O	Telewatt VS 71
P	Quad
Q	Pioneer SM-Q 300
R	Scott 344-C
S	McIntosh MA 5100
T	Lansing SA-600
U	Kirksaeter RTX 400
V	Elowi MX 2000
W	Wega 3110

BERLIOZ

Ulrich Dibelius

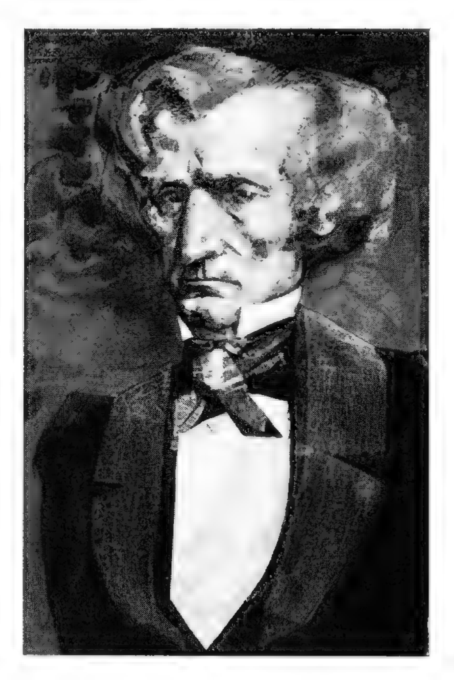
EIN AUSSEN SEITER ?

Der Ruf des Außenseiters ist heute werbewirksam. Er stärkt das Renommee und nötigt manchen, der sich zwar selber hüten würde, ein Außenseiter zu sein, zu distanzierendem Interesse, ja sogar zu scheu teilnehmender Identifikation oder Bewunderung. So grundlegend haben sich die Zeiten seit hundert Jahren, seit dem Tod von Hector Berlioz, geändert. Heute trägt die Last des Unzeitgemäßen nicht von vornherein der einzelne, der sich quer zu gängigen Normen stellt, sondern, wenn seine Argumente nur progressiv und zündend genug sind, auch die Gesellschaft, der man ihr Weiteroperieren mit solchen eingebürgerten, gängigen Normen, ihr Dahindämmern in überholten Vorstellungen ankreidet und vorhält. Damals, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, war jedoch immer der unzeitgemäß und ein verrufener Außenseiter, der sich den herrschenden Standards widersetzte, weil eben galt, was nach allgemeiner Überzeugung, gemäß den herrschenden Ansichten und dem verbrieften Geschmack der Zeit Gültigkeit besaß.

Dies trifft insbesondere zu auf Paris und das damalige Pariser Musikleben, eine Umwelt, in der Berlioz — trotz verschiedentlich erwogener Fluchtversuche — lebte und ausharrte. Nach den Gründen der jahrzehntelangen Widerstände und Fehden gegen ihn befragt, antwortete Berlioz als 55jähriger ebenso gelassen wie sarkastisch: „Der Hauptgrund des langen Kampfes gegen mich ist in dem Antagonismus zwischen meinem musikalischen Empfinden und dem des großen Pariser Publikums zu sehen. Eine Menge Leute glaubte **mich** für einen Narren halten zu müssen, da ich **sie** ja als Kindsköpfe und Einfaltspinsel ansah. Jede Musik, die sich von dem schmalen Pfade entfernt, auf dem die Verfertiger von komischen Opern dahintrotten, war notwendigerweise für diese Art Leute Narrenmusik." — Und nachdem Berlioz einen ganzen Katalog von Gründen aufgestellt hat, warum er sich in Paris mehr Feinde als Freunde gemacht hat — durch mangelnde Rücksicht auf die Eitelkeit anderer, durch seine Unbeherrschtheit, seine Tätigkeit als Kritiker, seine Unnachgiebigkeit in künstlerischen Forderungen, seine schlecht verhohlene Spottlust und vieles andere —, danach meint er auch noch etwas Positives von sich und seiner Musik sagen zu müssen und fügt hinzu: „Im allgemeinen ist mein Stil sehr kühn, aber neigt nicht im geringsten dazu, irgendeines von den wesentlichen Elementen der Kunst zu zerstören. Im Gegenteil suche ich die Zahl dieser Elemente zu mehren. Ich habe nie daran gedacht — wie man in Frankreich so verrückt behauptet hat —, Musik ohne Melodie zu schreiben. Man könnte sich leicht davon überzeugen, daß ich entgegen der Praxis der größten Meister, die sich oft auf ein kurzes Motiv als Thema eines Satzes beschränkt haben, immer darauf bedacht bin, meine Kompositionen mit einem wahren Überschwang von Melodie auszustatten. Man mag diesen Melodien ihren Wert, ihre Vornehmheit, ihre Originalität, ihren Reiz ganz und gar abstreiten — nicht an mir ist es, sie zu beurteilen; aber ihre Existenz zu leugnen, dazu, behaupte ich, gehört böser Wille oder Unfähigkeit."

Querkopf ohne Kredit

Dies ist natürlich nicht die Sprache, um Versöhnlichkeit auf der Gegenseite zu wecken. Berlioz ging es wohl auch gar nicht darum. Doch zwei Dinge machen seine Sätze ungeachtet dessen sehr deutlich: wie genau er über seine Musik Bescheid wußte und wie ernst es ihm mit ihr gewesen ist. Gerade diese Bewußtheit im Kreativen ist an sich schon ein unglaublich modernes Moment. Aber ob man nun bedauert, daß er dadurch in eine Verteidigungsstellung gedrängt wurde oder ob man sich bei der Feststellung beruhigt, Berlioz sei eben ein Querkopf gewesen und habe sich wohl seine Außenseiterposition selbst zuzuschreiben, eins wie das andere bleibt unvollständig, solange man sich nicht fragt, inwieweit die hundert Jahre seit seinem Tod daran etwas geändert haben. Hat das Außenseitertum Berlioz inzwischen geholfen, breitere Anerkennung zu finden? Wurden seine Werke im vergangenen Jahr, das ja schließlich ein Berlioz-Jubiläumsjahr war, wirklich aufgeführt, etwa seine Opern auf die Spielpläne deutscher Opernhäuser gesetzt? Ist der Kredit, den man dem provokativen Einzelgänger heute im allgemeinen einräumt, auch ihm gewährt worden?



1 Berlioz in Paris 1857 (Collage)

Michael Ayrton,

geboren in London 1921, ist ein Künstler, der sich seit mehr als zwanzig Jahren mit der Gestalt von Hector Berlioz befaßt.
Im Jubiläumsjahr 1969 veröffentlichte die British Broadcasting Corporation einen Bildband von Michael Ayrton mit dem Titel „Berlioz, A Singular Obsession — a personal tribute on the centenary of his death".
Dieses Buch geht auf ein Fernsehprogramm zurück, welches im März 1969 gesendet und im November 1969 wiederholt wurde. Alle nachfolgenden Bilder, einschließlich der Titelseite, sind diesem Bildband entnommen.

Derartige Fragen mögen Stutzen und Nachdenklichkeit hervorrufen. Denn keiner würde wagen, sie positiv zu beantworten. Man rüstete sich 1969 auf die Beethovenfeste 1970 — und zwar mit viel Organisationsfleiß, Aplomb oder Repräsentationslust; aber damit waren die Aktivitäten für dieses Jahr, wo es wirksich etwas zu tun gegeben hätte, wohl schon bis zur Neige vorbesetzt. Dies bestätigt, daß die Werbekraft des Außenseitertums bei der Musik vorläufig noch keineswegs verfängt. Denn in der Musik müßten ja eigens Verständnisreserven für das Unreglementierte und Eigenwillige mobilisiert werden. Und wer weiß, wie ungut es mit solchen Verständnisreserven, etwa für das Ungewohnte von heute, die Gegenwartsmusik, steht, den wird es wohl auch nicht weiter überraschen, daß ähnliches bereits für einen Außenseiter von damals, für Berlioz, gilt. Seine Musik paßt offenbar nur schwer in eines der bereitliegenden Modelle des Begreifens, sie entzieht oder widersetzt sich gängigen Vorstellungsbildern. Jedenfalls kommt die übliche Lehrmeinung über die musikgeschichtliche Entwicklung zwischen Beethoven und Wagner ohne Berlioz aus. Und dagegen hilft weder die Einsicht, daß die Bewußtheit seines Komponierens ein Zug eher des 20. als des 19. Jahrhunderts ist, noch die Entdeckerfreude, die der Klang seines Orchesters bei jedem heutigen Musiker, Dirigenten oder Schallplattenproduzenten, wenn sie sich wirklich darauf einlassen würden, wecken müßte. Dagegen hilft nicht einmal die stereotyp nachgeplapperte Schulweisheit, Berlioz sei ein großer Instrumentator gewesen. Denn die, die ihm solches Lob zugestehen, denken dabei eben in erster Linie an den Verfasser einer Instrumentationslehre, nicht aber an den Komponisten.

Vier Gründe, Berlioz nicht zu verteidigen

Nun hat jede Form von Apologie, zumal in der Musik, etwas Mißliches. Erstens hält man den Autor, der sie versucht, für befangen; er ist ein Fan, also einseitig für eine Sache voreingenommen; und das macht seine Absicht durchschaubar, gibt seinem Bemühen eine Blöße, die wie ein Einlaßventil für Abwehr, betonte Untertreibung oder auch nur ungerührtes, lässiges Abwarten wirkt. Zweitens kann seine Begeisterung ja kaum einer teilen — es sei denn, er sei selbst schon zuvor ein eingeschworener Berliozaner gewesen —, weil das meiste, was die Begeisterung geweckt hat, niemand kennt und selbst derjenige, der den ehrlichen Willen aufbrächte, nur schwer und sehr langsam kennenlernen könnte. Drittens taugt der kleine Werkausschnitt, den man landauf, landab von Berlioz anbietet, nicht nur wegen seiner Kleinheit schlecht zu einer vernünftigen Revision des herrschenden Urteils, sondern noch viel mehr wegen seiner unzureichenden Darstellung, was die Interpretation angeht, und wegen seiner oft verstümmelten Fassung, was die mutwilligen Eingriffe in den Werkzusammenhang angeht. Viertens ist es schließlich ein naheliegender Rückschluß, daß ein Komponist, den man propagiert, es wohl auch nötig habe; und damit kommt man in Verdacht, gerade **der** Musik das Vertrauen in ihre eigene Durchsetzungskraft und künstlerische Kompetenz vorzuenthalten, zu der man es bei anderen wecken möchte.

Aus diesen Gründen ist quasi nur sachliche Orientierungshilfe möglich. Und zwar will ich sie in zweierlei Richtung versuchen: einmal kritisch gegenüber dem, was man von Berlioz kennt, und zum anderen ein bißchen Neugier, anregend auf das, was in unserem Musikleben noch auf längere Zeit zu den Raritäten gehören wird oder nur sehr zögernd aus diesem Stadium herausfinden dürfte. Eigentlich ist Berlioz ja nur ein spezielles Kapitel in dem großen und sehr umfänglichen Desideraten-Buch, das einen ausgeführten Kommentar zu dem Thema „Repertoire-Schrumpfung" im Zeitalter der Stars und jener „Spezialisten", die mit vier Stücken eine ganze Saison bestreiten, darstellt. Noch immer sind die Schallplattenproduktionen da ein ganz verläßliches Auskunftsmittel und ersparen weitergehende Recherchen zur Klärung und Beschreibung einer herrschenden Situation. Aber während die verstaubtesten Schundopern aus dem 19. oder anderen Jahrhunderten neu aufgenommen werden, nur weil einige Nummern daraus in gängigen Recitals immer wieder figurieren und man nun vom falschen Vollständigkeitswahn besessen ist, gibt es derzeit keine einzige Gesamtaufnahme einer Oper von Berlioz, weder von „Benvenuto Cellini" noch von den zwei Teilen der „Trojaner" noch von „Béatrice et Benédict" (wenn man nicht auf die alte Colin-Davis-Einspielung bei L'Oiseau Lyre zurückgreifen will).

Fantasien um die „Fantastique"

Statt dessen fehlt es nie an genügend konkurrierenden Aufnahmen der „Symphonie fantastique". Auf dieses Werk beschränkten sich ja auch die spärlichen Berlioz-Ehrungen in den letztjährigen Festspielprogrammen, da in Salzburg, dort in Aix-en-Provence, vom selben Dirigenten und mit demselben Orchester dargeboten. Die „Symphonie fantastique" ist eben die große Zugnummer im Berlioz-Repertoire, bei ihr tummelt sich die internationale Dirigentenprominenz, und man kann unter rund zwei Dutzend Aufnahmen wählen. Aber dennoch — und dies weist auf etwas Typisches — herrscht keinerlei Einheitlichkeit der Auffassung vor, ja die Interpretationen weichen so voneinander ab, daß man fast schon deshalb auf die mangelnde Übereinstimmung zwischen Werk und Wiedergabe schließen könnte. Zum Beispiel ist das verträumte Eingangs-Largo bei Roshdestwensky das Vorspiel zu einer Tragödie, elegisch, vergrübelt, nachdenklich; die ausweglose Situation des sinnenden Helden der „Symphonie fantastique" steht von vornherein fest. Bernstein dagegen nimmt dieselbe Stelle flüchtig, unbeständig, erregt — genau um ein Viertel der Zeit schneller; der Held befindet sich in Fieberträumen, er gaukelt sich in Vorstellungen von Schönheit und Glück. Beide Interpreten — und dies ist entscheidend — bleiben damit dem Spezifischen der Komposition von Berlioz einiges schuldig. Sie projizieren ihr Bild in einen Zusammenhang, der eigentlich weder von Tragik noch von Glücksdusel etwas weiß, sondern — man braucht nur auf die Pausen, statt auf die Noten zu achten — ein vergebliches Ringen um Kontinuität, um einen klaren Gedanken, eine präzise Vorstellung schildert. Gerade das Abreißen, das Stocken, das erneuerte Ansetzen und erneuerte Verzagen sind charakteristisch für die „psychische" Verfassung dieser Musik.

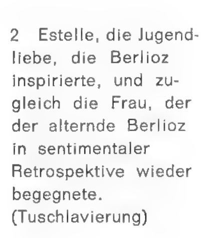
Man könnte nun Aufnahme für Aufnahme durchmustern und feststellen, wie da eine symphonische Entwicklung von herkömmlichem Zuschnitt angelegt wird, dort die Einleitung mit Macht verzögert wird, um dann das anschließende Allegro überhetzt und knallig dagegenzusetzen, wie einerseits altväterische Pedanterie ohne Erregung, andererseits eine aufgekäscherte Hysterie ohne Genauigkeit im Detail vorherrschen. Immer wieder erstaunt, wie wenig die Dirigenten die eigentümliche Gestik der Musik, ihre pausendurchsetzte Faktur, also das Sprechende, Unverwechselbare daran, erfassen und wie sehr sie ein übliches Vokabular an Darstellungsmöglichkeiten, nämlich ihr gewohntes, eingespieltes, eigenes Vokabular, auf das dafür ungeeignete Objekt transferieren. Was hier in der Einleitung anhebt, ist doch ein musikalischer Prozeß, fast eine Szene mit Themen und Instrumentalfarben als Akteuren. Und Berlioz hat stets sehr viel Sorgfalt auf diese Art der atmosphäredurchwirkten Exposition, auf das richtige Einstimmen des Hörers verwandt. Er beginnt nicht unmittelbar mit der Hauptsache, sondern läßt ihr eine gewisse Strecke der Vorbereitung, liebt das mehrmalige Anset-

zen, den Vorgang der allmählichen und progressiven Kristallisation des musikalischen Geschehens.

Theatralik statt Visionen

In der „Symphonie fantastique" gibt es solche Vorbereitungsstrecken in allen fünf Sätzen, wenn auch jeweils in ganz verschiedener Ausprägung. Selbst der schauerliche Marsch zum Richtplatz — der vierte Satz — fängt mit einer derartigen Einleitungsphase an, die das Ungreifbare allmählich Gestalt gewinnen läßt, als näherte sich der Zug aus der Ferne — lediglich eine Vorahnung des schrecklichen Vollzugs ist schon da — und als steigerte sich dann mit dem Näherkommen auch die niederschmetternde Macht des visionären Bildes. Gerade darauf, daß der Marsch Bild und Vision bleibt, kommt es aber an. Karajan sucht dagegen Realität zu inszenieren. Er achtet mit dem Blick des Klangregisseurs auf den Kontrast zwischen unheimlicher Vorahnung zu Beginn und dem hämmernden Marschtritt des Hauptsatzes, aber was herauskommt, ist wisperndes Säuseln oder massives Dröhnen — je nachdem —, hergerichtet für das HiFi-Wohlbehagen des Musikkonsumenten; ob das, was da klingt, von Berlioz stammt, ist kaum noch auszumachen. Die Nivellierung des komponierten Eigentons schreitet unaufhaltsam voran.





2 Estelle, die Jugendliebe, die Berlioz inspirierte, und zugleich die Frau, der der alternde Berlioz in sentimentaler Retrospektive wieder begegnete. (Tuschlavierung)

Es scheint tatsächlich so, als seien die Möglichkeiten, Berlioz mißzuverstehen, beinahe so zahlreich wie die Aufnahmen, die es von der „Fantastique" gibt. Statt deklamatorischer Genauigkeit suchen die einen nach dem großen symphonischen Tableau — wie Monteux oder Münch —, die anderen nach dem theatralischen Effekt — wie Bernstein oder Karajan —, da wird die eigenartige nervöse Spannung außer acht gelassen — wie bei Ormandy oder Ansermet —, dort das Romanhafte, als sei es komponierte Literatur, übertrieben — wie bei Roshdestwensky oder Ozawa. Immer wieder und mit wechselnden Methoden wird versucht, Berlioz ins gängige Repertoire einzuordnen — und damit ins x-beliebige. Doch daß die „Fantastique" sich dank ihrer höchst individuellen Diktion allen naheliegenden Vergleichen entzieht, macht sie eben — wenn schon zu nichts anderem — zum Werk eines Außenseiters. Es geht da um eine interpretatorische Balance zwischen Genauigkeit und Verve, zwischen Kontrolle und Klangphantasie — und zwar ohne Scheu vor Extremen: im „gebrochenen" Verstummen wie im lärmenden Exzeß. Nur Davis und Boulez zeigen unter den vielen, allzu vielen Aufnahmen, was Berlioz wirklich komponiert hat. Und dies bei einer Partitur, in die tatsächlich der ganze erstaunliche Vorstellungsreichtum, die ungemein plastische instrumentale Bildhaftigkeit so ohne ungelösten Rest wie bei Berlioz selten eingegangen sind; die darin, in der Identität von Absicht und Resultat, wirklich unproblematisch scheint.

Musik als Montageobjekt

Kein Wunder also, daß bei Streifzügen in entlegenere Gebiete die Ergebnisse noch deprimierender sind. Da wird „Harold in Italien" als Bratschenkonzert gespielt, das es nicht ist, der „Römische Carneval" zu einem Festestaumel gesteigert, der ihm eigentlich nur als Hintergrund für ganz anderes dient, der Liederzyklus der „Nuits d'Eté" mit einer künstlichen sängerischen Atmosphäre ausgestattet, die er eigentlich schon in sich trägt. Weiterhin wird der „Lélio", den Boulez aufgenommen hat, nicht nur als Fortsetzung der „Fantastique" in der Regel unterschlagen, sondern auch noch wie eine zwitterhafte Mißgeburt verlacht. Dabei enthüllt die Kombination von Sprechmonologen und sechs Musiknummern besser und unmittelbarer als anderes den vorab literarischen Charakter der musikalischen Intentionen von Berlioz. Musik ist bei ihm noch nicht — oder nicht allein — die Sache selbst, um die es sich dreht, sondern sie besitzt nur Stellenwert in einem übergeordneten Zusammenhang. Deshalb das Ungeschlichtete, Sperrige, ja fast absichtlich Montierte seiner Satzfolgen, die keinesfalls im klassischen Sinn ausgewogenen Proportionen; deshalb aber auch die Monologe im „Lélio", aus denen Musik wie eine zweite Dimension, eine zweite Möglichkeit der Gesamtinszenierung von Biographie und Kunst, hervorgeht.

Schließlich kann die Kritik am schlechten und häufig falschen Verhältnis zu Berlioz nicht an der Tatsache der schauerlichen Verstümmelungen vorbeigehen, in denen seine Werke vielfach dargeboten werden. Das Haushalten mit ein paar nichtssagenden Exzerpten ist bei Berlioz ja geradezu an der Tagesordnung. Man kennt dann nur — durch öffentliche Konzerte belehrt — den Ungarischen Marsch, das Sylphenballett oder den Irrlichtertanz aus „Faust's Verdammung", die nichts, aber auch rein gar nichts über das Wesen der Komposition von Berlioz aussagen. Ebenso hat es sich bei „Romeo und Julia" eingebürgert, die drei rein orchestralen Sätze aus dieser Symphonie herauszunehmen. Das entspräche etwa einer Aufführung der Neunten Symphonie ohne Chorfinale. Bei Berlioz ist es sogar noch schlimmer, denn die große Liebesszene, das Adagio, wird bei dieser Prozedur ihrer vokalen Einleitung und damit ihrer musikalisch-szenischen Perspektive beraubt. Man weiß dann beim Anhören nicht so recht, was sich da zu Anfang aus schwebender, irrealer Atmosphäre eigentlich entwickeln soll. Erst wenn man im Gesamtzusammenhang

hört, wie sich da zuvor die vom Ballfest bei Capulets heimkehrenden jungen Leute in einiger Entfernung ihre munteren Liebeslieder zurufen (abgewandelte Motive aus dem vorherigen Satz), wird danach die tiefe Befriedigung, die verträumte Mondnachtstille des Adagio-Einsatzes voll verständlich.

Kontrast, Zusammenhang, Perspektive

Mit welchem Bedacht Berlioz seine Formen baut, gelegentlich sogar mit Vernachlässigung des einzelnen Formteils, dafür gibt es schon ein sehr frühes, gleichwohl äußerst bezeichnendes Beispiel. Ich bewege mich damit von der Kritik an der Interpretation des Gängigeren, vor allem der Instrumentalwerke, zu den Hinweisen auf kaum Aufgeführtes, vor allem auf szenische oder halbszenische Werke, zumal also die Opern. Jene frühe Komposition heißt „Tod des Orpheus". Berlioz hat sich damit 1827 — er war damals 23 Jahre alt — zum zweiten Mal um den begehrten Rompreis beworben. In dieser Kantate besingt Orpheus nach der mißglückten Exkursion in die Unterwelt in einem längeren Monolog seine „himmlische Leier", den einzigen Trost, der ihm geblieben. Das ist eine Tenor-Arie voll poetischen Ausdrucks und lyrischer Stimmung. Es gibt dazu eine rein orchestrale Introduktion, in der Bläser ein pastorales Bild pinseln und auf die Meditation des Helden vorbereiten. Doch überraschend treten andere Ereignisse dazwischen, heftige Akkorde und eine drohende, gleichsam sich heranschlängelnde Figur. Und was damit gemeint sei, erschließt sich erst nach dem Monolog, wenn im dramatischen Hauptteil des ganzen Stücks die schlängelnden Figuren wieder auftauchen und hier nun das Nahen der Bacchanten signalisieren. Orpheus ruft Apollo um Hilfe, aber er wird überwältigt, und mit dem Namen Eurydikes auf den Lippen stirbt er.



4



3

3 Camille Moke, die Pianistin und spätere Gattin von Pleyel. „Camille als Ariel" nennt Michael Ayrton dieses Blatt und spielt damit auf die Shakespeare-Begeisterung des Komponisten an. (Tuschlavierung)

4 „Harriet als Julia." Harriet Smithson, die englische Schauspielerin, wurde die erste Gattin von Berlioz. (Tuschlavierung)

Es ist erstaunlich, wieviel vom späteren Berlioz bereits in dieser frühen dramatischen Szene enthalten ist. Die sich schlängelnde Bacchantenfigur als eine schwache Vorahnung leitmotivischer Verknüpfung, der „idée fixe", die getrennte Formteile (Introduktion vor und Hauptteil nach dem Monolog) zueinander in Beziehung setzt und außerdem schon von Anfang an darauf hindeutet, daß hier nicht das elegische Glück des Leierspielers, sondern der grausame Tod des Orpheus dargestellt werden soll. Sodann der instrumentelle Abgesang (nach dem Zerreißen des Orpheus) mit seinen ungemein plastischen Symbolen für das verlöschende Leben. Mit einer solchen verlöschenden Instrumentallinie stirbt später auch Julia, als sie das Verhängnis über sich und Romeo gekommen glaubt. Aber am aufschlußreichsten ist ein dritter Umstand: Man mag den ariosen Monolog für wenig eigenständig, jünglingshaft schwärmerisch oder im ganzen zeitüblich halten, eigentlich aber erfüllt er nur einen Stellenwert; seine Funktion im Zusammenhang der ganzen Szene ist wichtiger als sein Inhalt, denn er kontrastiert in seiner ebenmäßigen Ruhe einerseits zur bereits von Erregung unterminierten Introduktion, andererseits zu der wildbewegten Chorszene der Bacchanten. Gerade auf dieses Ausspielen von Gegensätzen kommt es bei Berlioz aber an. Die stärksten Spannungsmomente treten gewissermaßen an den Nahtstellen, also zwischen den Sätzen, auf. Und die Kombination verleiht einem Teil durch den benachbarten anderen Perspektive. Gleichzeitig vollzieht sich eine Umwertung; aus der Nebensache, der Schlängelfigur, in

der Introduktion wird die Hauptsache im furiosen Bacchanten-Satz.

Montagetechnik als Trost und Konsequenz

Es wird übrigens berichtet, daß der Pianist, der die Prüfungsarbeiten der Rom-Preis-Bewerber vorzuspielen hatte, sich bei der Bacchantenszene gründlich verheddert habe. Darauf entschieden die Juroren, darunter Cherubini, Paër, Boieldieu und Berlioz' Lehrer Lesueur, das Werk sei unaufführbar und strichen Berlioz von der Kandidatenliste. Dieser wetterte für sich gegen den „platten und feigen Egoismus der Meister, die Angst vor den Anfängen haben und sie abwürgen", überhaupt gegen die „tyrannische Absurdität aller Institutionen", wie das Conservatoire eine sei. Aber nachdem der Groll verraucht war und er den Rom-Preis schließlich doch hatte erringen können, entschied er sich, die Arie des Orpheus aus der verachteten Kantate in den „Lélio", jenen als Selbstgespräch angelegten zweiten Teil der Fantastischen Symphonie, zu übernehmen, eigentlich hineinzumontieren. Denn die Arie erscheint nun wie ein Zitat ihrer selbst, so als wäre sie gar nicht von Berlioz, zumindest nicht von jenem Komponisten, der im „Lélio" über sich und sein Schicksal reflektiert. Es ist eine Art der Nicht-Identifikation mit den fungiblen musikalischen Einzelelementen, wie sie später bei Mahler wiederkehrt: die kompositorische Zuständigkeit wird auf eine höhere Ebene verlagert, sie konzentriert sich auf die Gesamtarchitektur mehr als auf das gleichsam zitathafte Detail.

Noch direkter zeigt dies ein anderer Fall solcher umdeutender Weiterverarbeitung. Im ersten Akt der Oper „Benvenuto Cellini" gibt es ein Duett zwischen dem Bildhauer, der der Oper den Titel gab, und seiner angebeteten Teresa. Berlioz hat es später, nach dem eklatanten Uraufführungsdurchfall, in die Ouvertüre „Römischer Karneval" übernommen, nicht nur, um sich — ähnlich wie bei der Orpheus-Kantate — über Mißgeschick, das ihm in der Öffentlichkeit widerfahren war, als Komponist hinwegzutrösten, sondern um durch die Übersetzung ins Instrumentale auch einen neuen Aspekt auf der nächsthöheren Ebene den entsprechenden musikalischen, fast szenischen Ausdruck geben zu können. Schon im Duett aus „Benvenuto Cellini" geben Baß-Einwürfe zwischen den Strophen einen Eindruck davon, daß die Liebesseligkeit nicht so ganz uneingeschränkt herrscht, denn eigentlich wollen die beiden miteinander entfliehen, weil Teresas Vater die Verbindung nicht wünscht. Im „Römischen Karneval" jedoch werden diese Störelemente ausgebaut, die kontrastierende Schicht gewinnt Zug um Zug die Oberhand. Es ist, als würde ein Betrachter — personifiziert durch die Duett-Melodie, die zuerst vom Englischhorn, dann von anderen Instrumenten vorgetragen wird — allmählich in den Karnevalstrubel hineingezogen, als verlöre er immer mehr von seiner Unbeteiligtheit, ginge in den Festeswogen völlig unter und tauchte erst spät und wie benommen wieder daraus hervor.

Solche Positionswechsel zwischen Vordergrund und Hintergrund können für kurze Strecken auch in die Gleichzeitigkeit projiziert werden, etwa in der Trinkszene aus dem 2. Akt von „Benvenuto Cellini", wo Berlioz das unergiebige Chorthema, kräftig, rauh und im Unisono gesungen, durch eilfertige Bläserstimmen kommentieren läßt. Obwohl diese Bläser dynamisch schwächer und im Satzbild untergeordnet sind, verraten sie mehr

über die szenische Situation, über die Ausgelassenheit der Zecher, als der Stentor-Chorgesang, der gewissermaßen an der Rampe stattfindet. Es handelt sich also um eine Überkreuzung: was laut geschieht, wird in die Unwichtigkeit zurückgedrängt, weil das Leise die größere szenische Signifikanz besitzt.
Auf derartige musik-szenische Vorgänge muß man bei Berlioz stets gefaßt sein. In „Romeo und Julia" vollzieht sich zum Beispiel etwas Ähnliches in vergrößertem Maßstab, in den wechselnden Entwicklungsphasen des zweiten Satzes. Dort erscheint Julia auf dem großen Ballfest der Capulets, aber das Fest formiert sich zunächst in der Ferne, in einem entlegenen Raum, nur markante Rhythmen tönen herüber. Julia — personifiziert durch eine Oboenmelodie — steht dagegen allein im Vordergrund, schön und mädchenhaft. Doch das Fest rückt nun allmählich näher, der markante Rhythmus wird entfaltet, die Szene belebt sich, die Tanzenden füllen den Saal (natürlich geschieht dies rein instrumental, auf einer „imaginären Bühne"). Da erscheint Julia wieder; freilich ist sie jetzt eine Figur unter vielen, das Getriebe um sie her geht weiter und beherrscht vordergründig das Bild. Aber da Julia für Berlioz und für die Idee dieser dramatischen Symphonie doch die eigentlich wichtige Person ist, erhält ihr Oboen-Thema nun eine leuchtende Aura, nämlich Unterstützung durch das schwere Blech. Wiederum werden die realen Vorgänge — wie im „Römischen Karneval" oder in der Trinkszene aus „Benvenuto Cellini" — zuliebe ihrer Bedeutung in eine musikalische Relation gebracht, in die von Berlioz gemeinte Perspektive gerückt; er siedelt sie ungemein plastisch und einleuchtend auf zwei oder mehr wechselnden Ebenen an.

Einschübe und übergreifende Bindebögen

Das Zweischichtige kann freilich auch aus der Gleichzeitigkeit in die Sukzessivität umgeklappt werden. Auf das große Liebes-Adagio in „Romeo und Julia" folgt zum Beispiel als dritter Satz das Scherzo der Fee Mab, auf das ganz und gar Stimmungshafte also ein virtuoses orchestrales Intermezzo (geradezu absurd ist die gelegentlich praktizierte Umstellung beider Sätze bei Konzertaufführungen einzelner Teile). Sollte da die angestrebte symphonische Form den programmatisch-szenischen Plan zu ihren Gunsten beeinflußt haben? Denn die Gestalt der Fee Mab, aus einem Nebengedanken des Mercutio verselbständigt, gehört ja eher in den Sommernachtstraum als in diese Liebestragödie. Doch wer Berlioz bis hierher für einen Programmsymphoniker gehalten haben mochte, wird durch das Scherzo eines Besseren belehrt. Der absolute Musiker sucht nicht nur dem klassischen Satzschema zu entsprechen, er wünscht sich auch aus musikdramaturgischen Gründen einen Gegensatz, einen kontrastierenden Einschub zwischen Liebes-Adagio und Leichenzug, noch dazu einen, der den letzten Rest von Realität wegwischen, ins Irreale auflösen, in ein schwereloses Traumspiel überführen kann. Man muß also als Hörer den Nachklang des Adagios noch während der huschenden Streicher- und Holzbläserfiguren des Scherzos weiterdenken. Beide Sätze kontrapunktieren einander, sie summieren sich gleichsam — aus einiger Entfernung betrachtet — zu wechselnden Aspekten desselben.
Berlioz hat derartige Scherzo-Sätze, überhaupt scharf kontrastierende Einschübe (in sich einheitlich und fast in



5 Berlioz im Jahr 1840. (Bronze-Plastik)

der Art von Charakterstücken) häufiger verwandt. Sie besaßen für ihn einen Stellenwert im Gesamtzusammenhang und gaben ihm überdies Gelegenheit, seinen instrumentalen Humor, ein musikalisches Äquivalent zu seinem Wortwitz und seiner Spottlust, ungehindert entfalten zu können. Im „Benvenuto Cellini" wird die vergnügte, etwas überdrehte Karnevalsstimmung durch ein Ensemble von solch scherzosem Typ ausgedrückt, in „Faust's Verdammung" gibt es Anlässe in Auerbachs Keller, beim vereinten Aufzug von Soldaten und Studenten oder beim betörenden Irrlichtertanz, ja selbst in einem Werk, wo man es nicht ohne weiteres erwarten würde, in „L'Enfance du Christ", taucht bei der glücklichen Ankunft in Sais ein ausgesprochen scherzoser Satz auf. Berlioz wollte damit den Ablauf unterbrechen, dem vielleicht zu Eindeutigen und Eingleisigen einen neuen Richtungsimpuls geben, also letztlich die Spannung durch ein unvermutet anderes, irritierendes Moment steigern.
Er konnte aber auch umgekehrt in Augenblicken höchster dramatischer Zuspitzung Bögen von unglaublicher Weite ausbreiten, eine Langsamkeit der Entwicklung installieren, die der Erregung den Atem benimmt und die Situation mit einem Minimum an Aufwand festhält, streckt und dehnt. Besonders eindrucksvoll geschieht dies in einer Szene aus der „Einnahme von Troja", dem ersten Teil der Doppeloper „Die Trojaner", als Hektor dem schlafenden Aeneas erscheint, ihm den Untergang Trojas vor Augen stellt und ihn heißt, nach Italien zu fahren und dort ein neues, mächtiges Reich zu gründen. Die ganze Rede des Hektor ist nichts anderes als ein Psalmodieren auf einer allmählich absteigenden chromatischen Skala. Gerade diese Simplizität der kompositionstechnischen Mittel gibt der Szene aber ihre unheimliche, fast magische Wirkung.
Im Introitus des Requiem findet sich ebenfalls — und zwar wechselnd in den Registern — eine solche abwärtsgerichtete chromatische Linie. Sie wird zum bestimmenden Element der formalen Architektur, die sich langsam darum aufbaut. Später tauchen als Gegengewicht auch chromatisch aufsteigende Linien auf und dazwischen als Sinnbild jener überirdischen Konstanz der „lux perpetua" — im Pianissimo — psalmodierender Reperkussionston, aus dessen Einförmigkeit beim letzten „luceat"-Aufschwung das ewige Licht wirklich aufzuleuchten beginnt. Die mit Bedacht angelegte Architektur, die sich aus einer überschaubaren Zahl von Elementen allmählich gesteigert und verdichtet hatte, öffnet sich hier, um entsprechend dem Text ein kleines Klangwunder entstehen zu lassen. Berlioz entfaltet derart die Totenmesse immer wieder zur Szene — und zwar zur ganz und gar musikalischen Szene, zur Vision von etwas in der Realität kaum Vorstellbarem, keineswegs zu plumper Theatralik. Andererseits übersetzt er ja auch opernhafte Vorgänge mit sehr ähnlichen Mitteln wieder zurück ins Musikalische. So hält er etwa während eines Septetts im zweiten Teil der „Trojaner" („Tout n'est que paix") im Orchester unentwegt einen Ton fest, das C, das nur ganz vereinzelt auf den benachbarten Halbton, das Des, ausweicht. Und im orchestralen Nachspiel werden diese Halbtonwechsel häufiger, bis die Entwicklung auf dem Des stehenbleibt. Damit wird — mit dem Des als Dominante zum folgenden Ges-dur — der Absprung zur nächsten Szene gewonnen, zu dem großen Liebesduett zwischen Dido und Aeneas („Nuit d'ivresse): alle übrigen haben sich zurückgezogen, die Liebenden sind allein, um sie ist die Atmosphäre einer klaren, warmen Mondnacht.

Aussicht auf Ehrenrettung

Man fühlt sich an ein Wort von Berlioz erinnert: „Die Haupteigenschaften meiner Musik sind leidenschaftlicher Ausdruck, innere Glut, rhythmischer Schwung und überraschende Wendungen. Wenn ich sage: leidenschaftlicher Ausdruck, so meine ich damit das hartnäckige Streben des Ausdrucks, den innersten Sinn seines Gegenstandes wiederzugeben, auch dann, wenn der Gegenstand das Gegenteil von Leidenschaft ist und es sich darum handelt, sanfte, zärtliche Gefühle oder vollkommene Ruhe auszudrücken." Vielleicht läßt sich aus dieser Selbstcharakterisierung ein Resümee gewinnen. Denn tatsächlich geht es Berlioz immer um die spezifische, und zwar eine möglichst sprechende Gestik, einerlei, ob es sich um eine Oper, ein Oratorium, eine Symphonie oder sonst etwas handelt. In allen Gattungen entwirft Berlioz Szenerien und musikalische Bilder, wenn man dabei mehr an die klangliche Imaginationskraft als an Malerei, Bühne oder Theater denkt. Erstaunlich ist jedoch, wie sich der Klang — neben seinem Zuwachs an Variabilität im ganzen und Prägnanz im einzelnen — die dritte, die raumschaffende Dimension, erschließt, bald aus weiter Ferne zu kommen scheint (wie später bei Mahler), bald in nächste Nähe rückt, bald zu einem Hauch verdünnt, bald auch zu kolossaler Wucht gesteigert wird. Eigentlich, so sollte man meinen, wäre dies die rechte Musik für das Zeitalter der Stereophonie, eine Revision des Außenseiterstatus wäre jedenfalls fällig. Und in der Tat macht der Colin-Davis-Zyklus, sowohl durch die Werkgerechtigkeit der Interpretationen, die bereits vorliegen, als auch durch den Umfang dessen, was weiterhin geplant ist, einige Hoffnungen, das Berlioz-Jahr könnte wenigstens ein Startzeichen gegeben haben.

Ganz sicher hat es dies getan für eine der wichtigsten Voraussetzungen zur ungeschmälerten Erkenntnis von Berlioz' Musik, für den Notendruck. Denn im Berlioz-Jahr konnte als eines der schönsten Dokumente die zweibändige Partitur der „Trojaner" innerhalb der neuen Gesamtausgabe erscheinen, die der Bärenreiter-Verlag unter Förderung der Gulbenkian-Stiftung und vorbereitet von einem englischen Forscherstab (Leitung: Hugh Macdonald) herausbringt. Jetzt endlich läßt sich also nach den mancherlei Verwirrungen mit verschiedenen Fassungen gerade dieser Oper wieder die Anweisung von Berlioz befolgen, der in seinem Nachwort abschließend sagte: „Mit einem Wort: das Werk soll so aufgeführt werden, wie es ist." Und dies wäre wohl zugleich die passende Parole für ein weiteres glücklicheres Jahrhundert der Berlioz-Nachfolge.

Stockhausen-Festival in Bonn

In allen Räumen und Foyers der Bonner Beethoven-Halle präsentierte Karlheinz Stockhausen in einem mehr als vierstündigen Non-Stop-Programm achtundzwanzig seiner zwischen 1954 und 1969 komponierten Werke, dazu zwei Filme und verschiedene Lesungen. Diese bislang umfänglichste Stockhausen-Revue instrumentaler, vokaler, elektronischer und gemischter Musik ging in einem gefühligen Halbdunkel vor sich; große Liegematten forderten zu einem überdimensionalen Love-In auf, das von der Bonner progressiven Jugend auch in die Tat umgesetzt wurde. Stockhausens Versuch, die Antiquiertheit der üblichen Konzertdarbietungen zu überwinden, Musik vom Ritual ihrer Aufführung zu befreien, schlug um in ein nicht minder rituelles Hippie-Lager. Ähnlich der tradierten Konzertform, war auch bei Stockhausens Revue nicht die Musik das entscheidende, sondern deren Umgebung: gesellschaftliche Verhaltensweisen diffamierten Musik zu einem Anlaß ihrer Selbstinszenierung. Der Erfolg dieser Show beim Publikum läßt für die Zukunft Befürchtungen aufkommen, daß mit einer Überwindung erstarrter Konzertformen nicht zu rechnen ist. U. Sch.

Musikfest 1970 der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien. Den zweihundertsten Geburtstag Beethovens und den hundertsten Geburtstag ihres eigenen Hauses, des Musikvereinsgebäudes, feiert die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde durch ein Internationales Musikfest vom 24. Mai bis 22. Juni 1970. Die insgesamt 22 Orchesterkonzerte werden von den Wiener Philharmonikern (unter Leonard Bernstein, Josef Krips und Seiji Ozawa), den Wiener Symphonikern (unter David Oistrach, Carl Mellers, Karl Richter und den Preisträgern des Karajan-Dirigenten-Wettbewerbs), dem ORF-Orchester und sechs Gastorchestern bestritten. Das Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy stellt sich mit einem Strauss-Ravel-Mahler-Programm ein, die Ungarische Nationalphilharmonie mit einem Liszt-Bartók-Kodaly-Abend, die Münchener Philharmonie mit Werken von Richard Strauss, die Kaiserliche Hofkapelle Japans „Gagaku" mit Traditionsmusik und -tänzen, das Sverige Symfonieorkester mit nordischer Musik. Die eigentliche Beethoven-Ehrung übernimmt, als sechstes Gastorchester, die Berliner Philharmonie, die in fünf Konzerten die neun Symphonien darbietet. Dirigent ist Herbert von Karajan, der aus diesem Anlaß zum erstenmal seit seinem Auszug aus der Staatsoperndirektion wieder in Wien am Pult stehen wird.

Das „Musikprotokoll" des „Steirischen Herbstes" hat bei dem Komponisten Rudolf Weishappel eine Oper nach Georg Kaisers Drama „Die Lederköpfe" bestellt, die 1970 in Graz uraufgeführt werden soll.



Les Troyens in London

Thomas Heinitz

**Colin Davis dirigiert
in Covent Garden
und im Schallplattenstudio**

Englands Huldigung für Berlioz erfolgte auf doppelte Art. Die beiden ungewöhnlichen Ereignisse sind dazu angetan, die mehr als ein Jahrhundert währende Vernachlässigung eines großen, edlen und inspirierten Meisterwerks zu beenden. Schon im Jahre 1957 bot die Covent Garden Oper eine nahezu vollständige Aufführung der „Trojaner" in englischer Sprache, die 1958 und 1960 wiederholt wurde, und viele Musikfreunde empfinden weiterhin Dankbarkeit für Rafael Kubelik, der mit dieser künstlerischen Offenbarung eine völlig neue Dimension ästhetischen Erlebens erschloß. Die neue Produktion des Jahres 1969 jedoch, die im Verlauf von drei Wochen achtmal vor ausverkauftem Hause wiederholt wurde, bot zum ersten Mal seit jenem 9. Mai 1858, an dem Berlioz seine größte Partitur vollendet hat, eine wirklich vollständige Aufführung von „Les Troyens" in der Sprache des Originals.

Ich kann nicht leugnen, daß ich dem Abend der Premiere, dem 17. September 1969, mit einigem Zagen entgegensah, denn leidenschaftliche Begeisterung kann sich auch auf künstlerischem Gebiet nach einiger Zeit abkühlen, wenn der erste Enthusiasmus von distanzierter Kritik abgelöst wird. In diesem Falle freilich wirkte sich die Pioniertätigkeit von Colin Davis aus, der in den sechziger Jahren mit geradezu missionarischem Eifer in seinen Konzerten für Berlioz eingetreten war und das Empfinden für die Musik des französischen Meisters wachgehalten hatte. Es verstand sich also sozusagen von selbst, daß Covent Garden für die musikalische Leitung dieses Werks Colin Davis verpflichten mußte. Obgleich die Aufführung insgesamt nicht den erhofften uneingeschränkten Erfolg brachte, übertraf sie doch an Schönheit, Glanz und dramatischem Elan alle Erinnerung an frühere Begegnungen.

Die Dankbarkeit, die wir für Covent Garden empfinden, soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Inszenierung ein Mißverständnis der inneren Natur des Werks offenbarte. Obgleich die Oper eine Reihe spektakulärer Szenen enthält, ist sie doch kein Spektakelstück. Die Üppigkeit von Dekor und Kostüm und die Geschäftigkeit von Chorsängern und Tänzern kann keinen Ersatz für ideenreiche Reaktion auf die von Berlioz entworfene Konzeption bieten.

Colin Davis versteht sich in sonst unerreichter Weise auf die klassische Größe ebenso wie auf die romantische Intimität der Musik. Wenn er späterhin Georg Solti als musikalischer Leiter des königlichen Opernhauses nachfolgen wird, kann mit einer Wiederbelebung dieser Produktion, wenn auch in dramatisch vereinfachter Gestalt, gerechnet werden. Bei der Premiere gab Davis sein Bestes unter ungünstigen Umständen, denn es galt, die Kräfte angesichts manch chaotischen Bühnengeschehens zusammenzuhalten. In den späteren Vorstellungen besserte sich der Ablauf, und man muß bedauern, daß einige Kritiker sehr unfreundlich über die Mängel einer Premiere berichteten, in der die Chorsänger die Blickrichtung zum Dirigentenpult suchten und Solisten wegen der nach der Generalprobe vorgenommenen Änderungen irritiert waren.

Eine Katastrophe schien zu drohen, als Josephine Veasey kurz vor der dritten Vorstellung erkrankte. Das Publikum nahm die Mitteilung über die Indisposition der Sängerin unwillig zur Kenntnis, doch das Murren verwandelte sich in Beifall, als man vernahm, daß Janet Baker an die Stelle von Josephine Veasey treten würde. Covent Garden hat wohl keine vornehmere Rettungsaktion erlebt als dieses Einspringen von Janet Baker, die die Partie der Dido in erregender Weise, wenn auch in englischer Sprache, sang. Obgleich ihre Stimme den Theaterraum nicht so restlos ausfüllt wie Josephine Veaseys dramatischer Mezzo, konnte Janet Baker durch den Reichtum ihrer Nuancen und durch unerwartet leidenschaftliche Hingabe einen großen Triumph erzielen.

Als Covent Garden im Jahre 1957 „Die Trojaner" in englischer Sprache bot, wurde Jon Vickers in der Rolle des Aeneas begeistert akklamiert. Bei der Premiere des Jahres 1969 war er stimmlich nicht in bester Kondition, doch bildete seine Darstellung, in der sich erstaunliche Kraft mit zarter Lyrik und höchste Musikalität mit dramatischer Plausibilität verbanden, eine der Höchstleistungen unserer Tage. Anja Silja als Cassandra sah prächtig aus und lieferte ein fesselndes Bild der entgeisterten Prophetin, doch war ihr Singen oft lieblos; in der Schlußzsene des zweiten Aktes wurde die Schwäche ihres tiefen Registers offenbar. Peter Glossop setzte seinen schönen Verdi-Bariton für die Partie des Choroebus effektvoll ein, doch neben Anja Silja wirkte sein Spiel konventionell. Die Hosenrolle des Ascanius wurde von Anne Howell reizvoll bewältigt, doch die Leistung von Heather Begg als Anna war nicht mehr als ausreichend.

Die kleineren Partien wurden mit unterschiedlichem Sachverstand behandelt. Der Chor war seiner Sache immer dort sicher, wo der Regisseur Minos Volonakis den Sängern ihren Blick auf den Dirigenten freigab, und das Orchester spielte nicht nur mit merklicher Geschicklichkeit, sondern spiegelte auch getreulich den leidenschaftlichen Berlioz-Glauben des Dirigenten Colin Davis und dessen einzigartigen Sinn für die melodische und strukturelle Eigenheit der Musik. Trotz der unleugbaren Mängel rechtfertigt diese Produktion vollauf die Wertschätzung des eigenartigen Werkes. Mehr denn je bin ich davon überzeugt, daß eine einigermaßen vollständige Aufführung unter einem Dirigenten, der die musikalische Sprache von Berlioz wirklich versteht, zu den erregendsten Erfahrungen gehört, die das Musiktheater zu bieten hat. Da endlich auch die vollständige Partitur publiziert worden ist, wäre es angezeigt, daß die führenden



Besprechung während der Aufnahme von „Les Troyens". Von links nach rechts: David Cairns, Colin Davis und der Harfenist



Schallplattenaufnahme von „Les Troyens“. Solisten: Links (sitzend) Heather Begg; Mitte Roger Soyer und rechts Josephine Veasey

Opernhäuser in aller Welt davon Gebrauch machen, um dem Publikum überall die Chance zu geben, darauf so zu reagieren, wie das britische Publikum reagiert hat.
Die neue Philips-Aufnahme von „Les Troyens“ wurde um 22.15 Uhr am 19. Oktober 1969 in Walthamstow Town Hall nach insgesamt siebzehn dreistündigen Sitzungen beendet, in deren Verlauf nicht weniger als 365 „Takes“ von Tonband festgehalten wurden. Es ist die erste vollständige Aufnahme des Werks und mehr als das: denn die von Hermann Scherchen dirigierte Aufnahme des zweiten Teils („Les Troyens à Carthage“) und die von Georg Prêtre dirigierten Fragmente (mit Regine Crespin) sind so unzureichend, daß sie dem Werk schlechten Dienst erweisen.
Ich habe den Philips-Aufnahmen insgesamt 18 Stunden lang beigewohnt und muß der Überzeugung Ausdruck geben, daß die demnächst erscheinende Kassette mit fünf Langspielplatten von den Musikfreunden aller Länder, in denen diese Musik nicht bekannt ist, als Offenbarung empfunden werden wird. Die Zusammenarbeit zwischen Colin Davis, dem Aufnahmeleiter Erik Smith und dem musikalischen Berater David Cairns gestaltete sich liebevoll. Die Sänger der Aufführung von Covent Garden wurden verstärkt durch die brillante schwedische Sopranistin Berit Lindholm als Cassandra und den guten französischen Bassisten Roger Soyer (der auf den Platten sowohl als Narbal wie auch als Hektors Geist zu hören sein wird). Die Stimme von Jon Vickers klang prächtig disponiert in allen Sitzungen, denen ich beiwohnen konnte, und Josephine Veasey, deren zeitweilige Indisposition eine drastische Änderung des Aufnahme-Zeitplanes erzwungen hatte, war wiederhergestellt und sang die Partie der Dido mit sehr schöner Stimme.
Die letzte Aufnahme-Sitzung war vor allem dem sublimen Liebesduett gewidmet, das Josephine Veasey und Jon Vickers in innigster Weise sangen und das vom Orchester in linden Zauber südlicher Nachtstimmung getaucht wurde. Ich beneide jeden Musikfreund, der „Les Troyens“ von diesen Platten her zum ersten Mal hören wird. Dennoch muß gesagt werden, daß sich diese Oper letztlich nur von der Bühne her erschließt. Wenn die neue Philips-Aufnahme dazu beitragen sollte, die schändliche Vernachlässigung dieses Meisterwerks zu beenden — was sicherlich der Fall sein wird —, dann hat sie einem vornehmen Ziel gedient.

Musikleben

Die Salzburger Marionetten werden ihr neues Theater im Salzburger Mirabell-Casino im Sommer 1970 mit Rossinis „Barbier von Sevilla“ eröffnen.

Bei den Salzburger Festspielen 1970 wird das ORF-Symphonieorchester unter seinem Chefdirigenten Milan Horvath Pendereckis „Lukas-Passion“ im Dom aufführen.

Die Bregenzer Festspiele werden 1970 ihr 25jähriges Bestehen feiern. Im Zentrum des Jubiläumsprogramms wird Adolf Rotts Inszenierung der „Fledermaus“ als „Spiel auf dem See“ stehen.

Bayreuther Festspiele 1970. Für die am 24. Juli beginnenden Richard-Wagner-Festspiele wird eine Neuinszenierung des „Ring des Nibelungen“ angekündigt. Wolfgang Wagner zeichnet für Regie und Bühnenbild, Dirigent ist Lorin Maazel. Der Ring-Zyklus wird zweimal geboten. Karl Böhm leitet wiederum „Tristan und Isolde“ in der Inszenierung von Wieland Wagner, dessen „Parsifal“-Inszenierung 1970 ebenfalls noch beibehalten wird, wobei Pierre Boulez die musikalische Leitung innehaben soll. Horst Stein ist der Dirigent der „Meistersinger“ (Regie Wolfgang Wagner), die insgesamt siebenmal aufgeführt werden. Silvio Varviso dirigiert August Everdings Inszenierung des „Fliegenden Holländer“.

„Musica Antiqua“, das Wiener Ensemble für Alte Musik, das nunmehr auf einen zehnjährigen Bestand zurückblicken kann, unternimmt im Februar 1970 seine zweite Tournee durch die UdSSR.

Eine Janáček-Gesellschaft. Eine Gesellschaft, die sich die Erforschung und Verbreitung der Werke von Leoš Janáček zum Ziel gesetzt hat, wurde in Zürich gegründet. Zu den Gründungsmitgliedern zählen Janáček-Forscher wie Jan Racek, Bohumil Stedron und Hans Hollander sowie der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich, Kurt von Fischer.

Die **Academy of St. Martin-in-the-Fields** gab im Hans-Rosbaud-Studio des Südwestfunks ein Konzert, das direkt übertragen wurde. Auf dem Programm standen Werke von Händel, William Walton, Mozart, Rossini und Britten. Wer dieses hervorragende Ensemble von der Schallplatte her kannte (Decca), war trotz hochgespannter Erwartungen verblüfft, welcher Präzision ohne jegliche Einbuße an Vitalität und Musikalität dieses Kammerorchester, das man zu den besten der Welt zählen muß, unter Live-Bedingungen fähig ist. Das Konzert in Baden-Baden war nur einer von zahlreichen Programmpunkten, die der Südwestfunk im Rahmen der „Britischen Woche“ allen Aspekten des heutigen England gewidmet hat. Br.

Anlauf zu einer neuen Zauberflöte

Aus der Schallplattengeschichte der „Zauberflöte" ist nun schon ein bemerkenswertes Kapitel der Opern-Interpretation in unserem Jahrhundert abzulesen. Die erste vollständige Aufnahme entstand in Berlin vor mehr als dreißig Jahren unter der Leitung von Thomas Beecham (His Master's Voice). Bald nach dem zweiten Weltkrieg dirigierte Herbert von Karajan seine Columbia-Zauberflöte in Wien (sie findet sich nicht mehr im Katalog). An diese schloß sich bald Karl Böhms Wiener Aufnahme (Decca), der Böhm in den sechziger Jahren seine Berliner DGG-Aufnahme anfügte, die sich in Nachbarschaft mit Ferenc Fricsays DGG-Aufnahme und mit Klemperers Columbia-Aufnahme heute offeriert.

Es war zu erwarten, daß die Firma Decca ihrer nun schon rund 15 Jahre alten, von Karl Böhm dirigierten Aufnahme (die ursprünglich nur in Monoversion, erst später auch in Stereo publiziert worden war) nun eine neue „Zauberflöte" an die Seite stellen würde. Georg Solti hat dieses Projekt im Herbst in Wien realisiert. Für die im Wiener Sofiensaal veranstalteten, von Christopher Raeburn geleiteten Aufnahmen standen die Wiener Philharmoniker, der Staatsopernchor und ein sorgfältig gewähltes Sängerensemble zur Verfügung.

Für die Partie des Tamino war der englische Tenor Stuart Burrows verpflichtet, der sich im Studio mit der Bildnis-Arie die Anerkennung des beifallspendenden Orchesters verschaffte.

Als Königin der Nacht hatte Decca die Holländerin Christine Deutekom gewonnen. Diese Sängerin ist in jüngster Zeit in der Met, in London und auf zahlreichen italienischen Bühnen aufgetreten. Zu ihrem Repertoire gehört auch die Titelpartie in Donizettis „Lucia di Lammermoor", eine Partie, die sie im Laufe der Saison 1969/70 nicht weniger als fünfzigmal an verschiedenen Bühnen singen will.

Zwei Zauberflöten-Sänger aus Böhms Berliner DGG-Aufnahme finden sich auch in der neuen Decca-Version, wenngleich mit anderen Aufgaben betraut: Martti Talvela, der auf DGG einen Geharnischten singt, ist hier als Sarastro zu hören; Dietrich Fischer-Dieskau, der Papageno der DGG-Version, figuriert hier in der Rolle des Sprechers. Als Pamina erscheint Pilar Lorengar, das Paar Papageno — Papagena wird durch Hermann Prey und Renate Holm verkörpert, den Monostatos singt Gerhard Stolze.

Elisabeth Thamm






Das **Octuor de Paris,** vor vier Jahren gegründet, spielte im Dezember 1969 zum zweitenmal in der Bundesrepublik. Auf dem Programm eines Studiokonzerts des Süddeutschen Rundfunks in Karlsruhe, das aufgezeichnet wurde, standen das Septett E-dur, op. 20 von Beethoven, Prokofieffs Quintett g-moll, op. 39 und das Oktett Anaktoria von Yannis Xenakis. Nach den Worten des Primgeigers, Jean Leber, fühlt sich das Ensemble bei Beethoven-Interpretationen in Deutschland durch die Tradition belastet. Zu Unrecht, wie mir scheint, denn die Franzosen lieferten eine hochachtbare Wiedergabe dieses schwierigen Werks des jungen Beethoven, der es neben der notwendigen Präzision auch nicht an



Vitalität und Impetus mangelte, sobald sich das Ensemble freigespielt hatte. Die Wiedergabe des Prokofieff-Quintetts kann man nur als hervorragend bezeichnen. Für eine bei Barclay erschienene Platte dieses Werks hat das Octuor de Paris übrigens den Grand Prix du Disque erhalten. Nicht weniger überzeugten die Franzosen mit dem interessanten, im Mai 1969 entstandenen und ihnen gewidmeten Oktett Anaktoria von Yanis Xenakis, dessen horrende Schwierigkeiten sie souverän meisterten. Dem Pariser Oktett gehören an: Jean Leber und Jean Verdier, Violinen; Jean-Louis Bonnafous, Viola; Michel Renard, Violoncello; Gabin Lauridon, Kontrabaß; Gaston Maugras, Oboe; Guy Deplus, Klarinette; Daniel Bourgue, Horn, und Jean-Pierre Laroque Fagott. Es wird in der Bundesrepublik von der Konzertagentur Büscher, Bad Godesberg, vertreten. Im Januar 1970 sind weitere Konzerte in der Bundesrepublik geplant, darunter auch Aufnahmen für den Hessischen Rundfunk. Br.

Das **Philadelphia Orchestra** wird im Frühjahr 1970 unter der Leitung von Eugene Ormandy eine ausgedehnte Europa-Tournee unternehmen.

Die Wiener Staatsoper wird im März 1970 in Agram gastieren und dort „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauss aufführen. Die Titelpartie verkörpert Claire Watson.

Zur Person . . .

Seiji Ozawa hat mit dem New Philharmonia Orchestra und dem Solisten Peter Serkin Beethovens Transkription seines Violinkonzerts zum Klavierkonzert für RCA aufgenommen.

Neville Marriner, für seine Aufnahme der Concerti grossi op. 3 und op. 6 von Händel mit dem Deutschen Schallplattenpreis ausgezeichnet, hat seine Konzertmeisterstelle im London Symphony Orchestra aufgegeben. Neben der Academy St. Martin-in-the-fields wird er auch das Los Angeles Chamber Orchestra leiten. Mit der Academy hat er für Decca Aufnahmen von Strawinskys „Apollon Musagète" und „Pulcinella", Bartóks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta" und „Divertimento" sowie Dvořáks Serenade und Nocturne eingespielt.

Montserrat Caballé und Shirley Verrett haben für RCA eine Platte mit Duetten aus Opern von Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Offenbach, Verdi, Ponchielli und Puccini aufgenommen.

Severino Gazzelloni, führender Interpret moderner Flötenmusik, hat zusammen mit Margaret Kitchin für CBS Werke von Martinu, Henze, Petrassi und Maderna eingespielt.

Daniel Barenboim hat in London die Aufnahme aller Klaviersonaten Beethovens für HMV beendet.

Isaac Stern, Leonard Rose und Eugene Istomin werden für CBS alle Klaviertrios, Violin- und Cello-Sonaten Beethovens einspielen. Die Platten sollen im Beethoven-Jahr 1970 veröffentlicht werden.

Gwyneth Jones wird in der Saison 1970/71 die Titelpartie in der „Ägyptischen Helena" von Richard Strauss an der Wiener Staatsoper singen. Regisseur dieser Neuinszenierung wird Rudolf Hartmann sein, als Dirigent ist Josef Krips vorgesehen.

Boulez dirigiert „Pelleas und Melisande". Die erste Einstudierung, die Pierre Boulez an der Londoner Covent Garden Oper vornahm, galt Debussys „Pelleas und Melisande". Eine Schallplattenaufzeichnung dieser Oper unter der Leitung von Boulez wird von Philips vorbereitet.

Jean-Pierre Ponnelle soll in den nächsten Jahren an der Kölner Oper einen vollständigen Mozart-Zyklus inszenieren. Auf seinen erfolgreichen „Titus" sollen 1970/71 „Don Giovanni" und „Idomeneo" folgen. Musikalischer Leiter des Zyklus ist Istvan Kertesz

Joan Sutherland wurde von Direktor Liebermann verpflichtet, auch in der Saison 1970/71 an der Hamburger Staatsoper aufzutreten. Sie wird die Leonore im „Troubadour" singen.

Herbert von Karajan wird im September 1970 an der Münchener Staatsoper eine Neuinszenierung (Regie Günther Rennert) von Verdis „Troubadour" dirigieren. Diese Aufführung (mit Leontyne Price als Leonore und Franco Corelli als Manrico) soll später an die Mailänder Scala übersiedeln.

Vaclav Kaslik wird im März 1970 als Gast-Regisseur in Hannover wirken. Er wurde für die Inszenierung von Gounods „Margarethe" verpflichtet.

Karl Böhm wird die Neueinstudierung von Verdis „Macbeth" in der Wiener Staatsoper im April 1970 dirigieren. Die Titelpartie wird der amerikanische Bariton Sherill Milnes singen. Christa Ludwig wird als Lady Macbeth zu hören sein.

René Nicoly, früher Leiter der französischen Sektion der „Musikalischen Jugend", wurde zum Direktor der beiden Pariser Opernhäuser ernannt.

Gottfried von Einem wurde vom Linzer Stadtsenat eingeladen, ein festliches Präludium zur Eröffnung des Bruckner-Hauses zu komponieren.

Steinbergs erste Saison in Boston

Nach dem Rücktritt Erich Leinsdorfs als Chefdirigent des Boston Symphony Orchestra hat William Steinberg dessen kommissarische Leitung übernommen. Im Mittelpunkt seiner ersten Saison stehen fünf Beethoven-Konzerte anläßlich des 200. Geburtstags des Komponisten. Steinberg wird dabei neben den Sinfonien die Missa Solemnis dirigieren und die Klavierkonzerte und das Violinkonzert begleiten. Als Solisten treten dabei Rudolf Serkin und Isaac Stern auf.

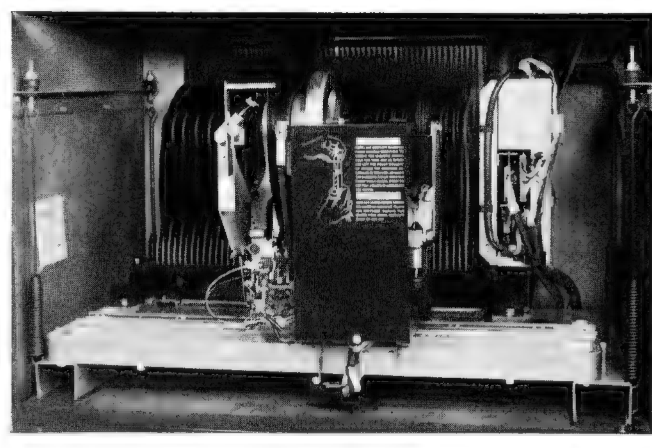
Industrie

Acoustic-Research hat in Zusammenarbeit mit zwei amerikanischen Rundfunkanstalten ein neues Vier-Spur-Verfahren der Klangaufzeichnung entwickelt. Erste Vorführungen dieser bislang nur auf Band zu speichernden Vier-Kanal-Technik wurden in den Vereinigten Staaten sehr beifällig aufgenommen. Mit dem Boston Symphony Orchestra sind gerade erste Aufnahmen gemacht und über UKW ausgestrahlt worden. Zum Empfang sind dabei zwei Stereo-Empfänger (mit Verstärker) und zwei Lautsprecher-Paare nötig. An der Nutzbarmachung dieses Vier-Kanal-Verfahrens für die Schallplatte wird derzeit gearbeitet.

Für Automatic-Fans ...

Unter der Bezeichnung „Home Music Center" bringt die amerikanische Firma Seeburg eine Anzahl Truhen verschiedener Stilrichtungen heraus, die jeweils mit zwei akustisch getrennten Lautsprechergruppen, einem Stereo-Steuergerät und einer vollautomatischen Plattenabspielanlage — dem besonderen Gag der Sache — bestückt sind. Die Abspielapparatur arbeitet nach dem gleichen Prinzip, wie man es von Music-Boxen her kennt. Bis zu 50 30-cm-Platten können eingestapelt werden. Durch Drücken von Zifferntasten, entsprechend der gewünschten Plattenposition, wird die Automatik in Gang gesetzt. Die Platte wird herausgehoben und in vertikaler Position seitlich mit einem Spezial-Magnetsystem abgetastet. Dieser Vorgang kann beliebig wiederholt oder auch abgebrochen werden. Man kann auch alle eingestapelten Platten in ununterbrochener Folge abspielen. Hier einige technische Daten des Herstellers: Steuergerät: 2 x 25 W-Sinus, Frequenzumfang 30—20 000 Hz, nichtabschaltbare gehörrichtige Lautstärkeregelung, Anschlußmöglichkeit für externes Lautsprecherpaar (8 Ohm), 2 eingebaute 3-weg-Lautsprechersysteme, Empfangsteil: AM-FM-Teil, FM-Eingangsempfindlichkeit 8 µV, FM-Signal-Rauschabstand 30 dB bei 4 µV. Tonabnehmer: Pickering-Doppelsystem, magnetisch, Auflagekraft 2,5 p, Nadelnachgiebigkeit 12×10^{-6} cm/dyn, 25—16 000 Hz, Übersprechdämpfung 30 dB bei 1 kHz. Unsere Bilder zeigen eine der Truhen und die Abspielapparatur.





Zwischen der aufrechtstehenden Schallplatte und der beschrifteten Tafel in der Bildmitte erkennt man den Tonarm mit dem Doppel-Magnetsystem

Rank Wharfedale umgezogen. Ende 1969 zog die Firma Rank Wharfedale von Feucht bei Nürnberg nach Frankfurt um. Die neue Adresse lautet: Rank Wharfedale, Verkaufsbüro, 6 Frankfurt/M., Im Vogelgesang 2.

Acoustic Research als Mäzen Neuer Musik

Die renommierte amerikanische Lautsprecherfirma Acoustic Research hat ein umfängliches Programm zur Förderung zeitgenössischer amerikanischer Musik entwickelt. In Zusammenarbeit mit amerikanischen Rundfunkanstalten werden zunächst sechsundzwanzig Sendungen zusammengestellt, die später auch als Schallplatten in der untersten Preisklasse auf den Markt kommen sollen. Interessanterweise werden die Platten in Deutschland von der DGG hergestellt — was die Möglichkeit einer Erweiterung der Reihe DGG-Avantgarde in Aussicht stellt. Die originalen Bandaufzeichnungen bedienen sich des Stereo-Vier-Spur-Verfahrens und können, falls eine Übertragung dieses Verfahrens auf die Schallplatte möglich sein sollte, in dieser Form auch auf Platte angeboten werden.

Das dhfi berichtet

Am 18. Februar wird das **dhfi** im Hotel Intercontinental in Frankfurt eine große, **ganztägige Pressekonferenz** für die gesamte Tages-, Wochen-, Programm- und Fachpresse durchführen. Sie steht unter dem Generalthema „HiFi-Stereophonie, wertfreies Medium?" Namhafte Fachwissenschaftler und Künstler werden zu Fragen Stellung nehmen, die sich im Zusammenhang mit der Schallplatte und hochwertigen Abspielanlagen als technische Vermittler akustischer Ereignisse aller Art erheben. Der hohe Qualitätsstand der technischen Vermittler soll dargelegt, deren Mediumcharakter definiert und gezeigt werden, daß sie als Medien an sich völlig wertfrei sind. Die Nutzung der Medien soll kulturkritisch gewürdigt werden.

Die **dhfi-Schallplatten Nr. 1 und 2** sind zum Preis von 39.— DM ab sofort in einer gemeinsamen Steckkassette lieferbar. Zwei weitere dhfi-Schallplatten sind in Vorbereitung und werden im Laufe des Frühjahrs erscheinen.

In der von **Prof. Kurt Blaukopf** geleiteten Reihe **„Musik und Gesellschaft"** sind die auf dem Symposion „Technik, Wirtschaft und Ästhetik der Schallplatte" im Rahmen der „HiFi '68", Düsseldorf, gehaltenen Vorträge als Doppelband 7/8 im Verlag G. Braun, Karlsruhe, erschienen.

Der Termin der zweiten **Internationalen Ausstellung mit Festival, „HIFI '70", Düsseldorf,** wurde mit Rücksicht auf die Funkausstellung, die im Einvernehmen mit den Gremien des ZVEI parallel in Düsseldorf durchgeführt wird, auf den 21. August vorverlegt. Beide Veranstaltungen werden bis zum 30. August dauern. Funkausstellung und „HIFI '70" werden von getrennten Ausstellungsbeiräten vorbereitet, die zur Koordinierung gemeinsam berührender Fragen Vertreter austauschen, die an allen Sitzungen beider Beiräte teilnehmen.

Verschiedenes

Polskie Nagrania

die staatliche Schallplattenproduktion Polens, arbeitet zur Zeit an der Realisierung einiger ambitionierter Projekte, über die die Leiterin des klassischen Repertoires, Frau Osostowicz-Sutkowska, in einem Gespräch Auskünfte erteilte. Der schon bekannten Serie „Musica Antiqua Polonica", die gegenwärtig durch Aufnahmen berühmter historischer Orgeln und durch solche des Instrumentalensembles „Fistulatores et Tubincinatores Varsovienses" Bereicherung erfährt, wird ein Schallplattenzyklus an die Seite gestellt, der der „Alten Oper in Polen" gewidmet ist.
Auf diesem Gebiet erweist sich der nützliche Einfluß der Schallplattenprogrammierung auf das lebendige Musiktheater. Der Initiative von Polskie Nagrania ist es zu danken, daß ein Bühnenwerk von Joseph Elsner, des Lehrers von Chopin, zum erstenmal zugänglich gemacht wird. Es handelt sich um die zweiaktige Oper „König Lokietek", deren Aufführungsmaterial aus dem Autograph erstellt wurde. Ehe die Studienarbeit begann, wurde noch eine konzertante Aufführung des Werkes veranstaltet, und nun hat die Warschauer Kammeroper Elsners Werk auch in ihr Repertoire aufgenommen. Die von Stefan Sutkowski dirigierte Aufnahme erscheint gerade zur rechten Zeit, um die 200. Wiederkehr des Geburtstages von Elsner zu feiern, der 1770 zur Welt kam, wie man auf Grund jüngster Forschung versichert und nicht 1766, wie man in manchem Musiklexikon lesen kann.
Besondere Aufmerksamkeit findet nach wie vor das Schaffen von Moniuszko. Seine populärste Oper, „Halka", existiert schon in einer älteren Aufnahme, die in Kürze durch eine neue Stereo-Version ersetzt werden soll. Der Oper „Strassny Dwor" (Das verwunschene Schloß) begegnet man im Spielplan der Warschauer Großen Oper in einer Inszenierung, die wegen ihrer Mischung von Naturalismus und Stilisierung gelegentlich angefochten wird, der jedoch historisches Interesse keineswegs abgesprochen werden kann. Polskie Nagrania ist bemüht, auch die weniger bekannten Werke Moniuskos aufzunehmen. Man entschloß sich für das einaktige Werk „Verbum nobile", das unter der Leitung des auch in der Schweiz und in der Bundesrepublik bekannten Dirigenten Robert Satanowski realisiert wurde und soeben auf den polnischen Markt gelangte.
Als Bereicherung des Raritätenkatalogs ist ein eben in Angriff genommenes Projekt zu betrachten, das den „Spiewniki domowe" von Moniuszko gewidmet ist. Dieses „Liederbuch für den Heimgebrauch" besteht aus nicht weniger als 12 Bänden, von denen die Hälfte zu Lebzeiten des Komponisten publiziert wurde. Polskie Nagrania hat begonnen, diese vielen hundert Lieder mit dem Bariton Andrzej Hiolski aufzunehmen. „Es besteht nicht die Absicht, den ganzen Plan sofort zu verwirklichen", sagt Frau Ososowicz. „Wir haben uns vorgenommen, alljährlich eine oder zwei Platten zu veröffentlichen."
Nicht unerwähnt sollte der Einsatz von Polskie Nagrania für die moderne polnische Musik bleiben. Er wird vor allem im Zusammenhang mit dem alljährlichen Musikfest „Warschauer Herbst" wirksam, denn Polskie Nagrania publiziert die Mitschnitte von Erstaufführungen polnischer Werke jeweils innerhalb von 48 Stunden nach der Konzertdarbietung. So konnte man zum Beispiel in diesem Jahr nach Abschluß des Festivals schon eine Reihe von Platten erhalten, die wesentliche Beiträge zur zeitgenössischer Musik aufweisen, u. a. die Dritte Symphonie von Tadeusz Baird, die im Auftrag der Koussevitzky-Stiftung entstanden und erst im Frühling 1969 fertiggestellt worden war, und die „Poésies" von Kasimierz Serocki, gesungen von der englischen Sopranistin Dorothy Dorow, begleitet von einem Warschauer Kammerensemble. K. Bl.

Zwei neue HiFi-Studios

richtete die Firma A. Döll oHG. in Hannover, Schmiedestraße 6, ein. Im Studio 1



stehen Anlagen der Spitzenklasse zur Auswahl. Es kann hier zwischen bis zu 30 Lautsprechern (auch in der Multi-Kanal-Technik), 15 Verstärkern, 6 Empfangsteilen und 6 Plattenspielern umgeschaltet werden. Studio 2 ist mit noch mehr Anlagen bestückt, wobei sich hier vor allem Anlagen der unteren Preisgruppen ab ca. 1500.— DM finden, die ebenfalls dank aufwendiger Umschalteinrichtung untereinander verglichen werden können. Die Vorführräume sind akustisch auf Wohnraumcharakter gebracht und gegen Außengeräusche gut abgeschirmt. Unser Bild zeigt Studio 1.

Der Große Schallplattenkatalog 1970

einschließlich 1. und 2. Nachtrag (Erscheinungstermine Ende Oktober 1969 und März 1970), DM 65,— incl. MwSt.
Der 7. Jahrgang dieses inzwischen für den Fachhandel und den anspruchsvollen Sammler nahezu unentbehrlichen Nachschlagewerkes liegt jetzt vor. Zusammen mit den beiden Nachträgen erreicht es den stattlichen Umfang von ca. 2500 Seiten. Der 1. Nachtrag ist in den 2. Nachtrag so eingearbeitet, daß das Nachschlagen nur an einer Stelle nötig ist.
Erstmals enthält der Katalog auch Musikkassetten. Die bewährte Einteilung nach Plattenfirmen mit allen Marken und Anschriften sowie nach Firmen geordneten Nummernverzeichnissen und der Hauptteil in Form eines Cross-Index wurden beibehalten.

Das Recht auf Stille. Die 13. Vollversammlung des Internationalen Musikrates, die unter dem Präsidium von Yehudi Menuhin im Oktober in Paris stattfand, beschäftigte sich in ungewöhnlicher Weise mit einem akustischen Aspekt der Wahrung der Rechte des Individuums. In einer Resolution wurde zum Ausdruck gebracht, daß das Recht des Menschen auf Ruhe und Stille durch den Mißbrauch von Schallplatten-, Tonband- und Rundfunkdarbietungen im privaten Kreis und in der Öffentlichkeit beeinträchtigt würde. In dieser Resolution, die einstimmig angenommen wurde, ergeht die Aufforderung an das Exekutivkomitee des Musikrates, eine Untersuchung aller Aspekte dieser Frage (unter Einschluß der medizinischen, wissenschaftlichen und juristischen Aspekte) in die Wege zu leiten. Die Resolution zielt darauf ab, der UNESCO und den in aller Welt zuständigen Behörden Maßnahmen vorzuschlagen, die dem kritisierten Mißbrauch ein Ende setzen sollen. Die angeregte Untersuchung soll freilich auch die künstlerischen und erzieherischen Erwägungen berücksichtigen.

HiFi-Stereo-Zubehör

Regler

Phono- und Tonbandkabel

Phono- und Tonbandzubehör

Mono- und Stereo-L-Regler

liefert: FRANZ EBEN Ing.
806 DACHAU
Richard-Wagner-Straße 2
Tel. 08131 / 3537, 2037

Mono- und Stereo- L-Regler

in Aufputz-, Unterputz- und Einbauausführung,

max. 10 Watt, 8 und 16 Ohm

hifi electronic 7 Stuttgart Johannesstr. 35
Telefon 62 01 05

Elektron. Bauelemente

R. E. Deutschlaender KG
Elektrotechnische Fabrik
6924 Neckarbischofsheim
Bahnhofstraße 20
Postfach 27
Tel. 07263 / 811 + 812 (68 11 + 68 12)
Telex 07 82318

Unser Fertigungsprogramm:
Gedruckte Schaltungen und Bauelemente hierfür, u. a. Steckerleisten, Sicherungshalter, Kleinfassungen, sowie Bauelemente, Lötösen, Lötleisten, Buchsenleisten, Widerstandsplatten, Spannungswähler, Feinsicherungen, Stanz- und Spritzteile.

Kabel

MC Laborkabel mit Knüpftülle

Bisher unerreichter, sicherer Kontakt Übergangswiderstand kleiner als 0,1 m Ohm

Einfachste Verbindung von Litze und Stecker — mit oder ohne Löten
Maximale Verwendungsmöglichkeiten, minimale Abmessungen

MC-Laborstecker, MC-Knüpftülle, Speziallitze 1mm² } für Ihre eigene Meßkabelherstellung

Konfektionierte MC-Laborkabel in verschiedenen Farben und Standardlängen

MC ELECTRONIC ASSOCIATES GmbH
51 AACHEN, Bergdriesch 37
Ruf (0241) 26041/42, Telex 08-32676

Verbindungs- u. Adapterkabel

in jeder gewünschten Ausführung, preiswert und von bester Qualität

hifi electronic 7 Stuttgart Johannesstr. 35
Telefon 62 01 05

Stecker

Spezialität:
Alle Stecker, Buchsen und Einbaubuchsen der internationalen Norm in Metallausführung verchromt zu sehr günstigen Preisen
hifi electronic 7 Stuttgart Johannesstr. 35
Telefon 62 01 05

Auch Sie

haben die Möglichkeit, in der neuen Zubehörfachspalte zu werben.

High Fidelity-Kleinanzeigen

Werbung

Sie träumen von einer
Stereoanlage?
Schreiben sie uns!
Wir machen den traumhaft niedrigen Preis

Stellen Sie sich die Stereoanlage Ihrer Wahl zusammen. Wir machen Ihnen ein Angebot.

Selbstverständlich
- Fabrikverpackt
- volle Garantie
- schneller Service
- versicherter Versand

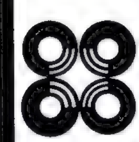
AHSTE GmbH. & Co.
HiFi Versand Abt. H
6456 Langenselbold
Gartenstraße 11



Schallplatten

Wir liefern alle in diesem Heft besprochenen Schallplatten. Außerdem das gesamte Schallplattenangebot sowie Musicasetten und bespielte Tonbänder.
D. Kretz, 75 Karlsruhe 1
Tel. 07 21 / 5 56 60, Sophienstr. 179

Versand per Nachnahme, ab DM 50,— spesenfrei. Fachhändler erhalten den üblichen Rabatt · Großhandel · Versand



IHR SPEZIALIST FÜR SCHALLPLATTEN UND HIFI-STEREO-ANLAGEN
phono studio hi-fi stereo
KIEL HOLTENAUER STR. 112 RUF: 04 31 / 5 12 16 + 5 12 17
GERD RÖSTEL
SCHALLPLATTEN-IMPORT • VERSAND • SONDERANGEBOTE
BESCHAFFUNG JEDER LP AUS DEM AUSLAND

Suchen Sie . . .
besonders preisgünstige HiFi-Geräte?
Aus Vorführbeständen hochwertige Geräte zu verkaufen (in technisch einwandfreiem Zustand).
Tonstudio Steickart
407 Rheydt, Hohlstraße 40
Telefon 0 21 66 / 45 85 43

Sonderangebote
von HiFi-Komponenten, Vorführgeräte, Ausstellungsstücke mit voller Garantie. Fordern Sie unverbindlich Sonderliste.
Edition Wecks, 33 Braunschweig, Karlstr. 18

Kaufgesuche

Suche:
Revox A 77, mit oder ohne Endstufe, Preis und Zustandsangebot erbeten.
Ing.-Büro AUDIO, 3561 Weifenbach

Revox G 36, Bj. 1965—68, Koffer, 2- oder 4-Spur. Angebote mit techn. Details an
M. Schneider, 62 Wiesbaden-D. Schönbergstr. 25

Verkauf

Verkaufe:
Tuner Braun CE 500 (Neu DM 995,—) und **Verstärker Trio-Kenwood W 81 E,** 2 x 40 Watt (Neu DM 880,—).
Beide Geräte wenig gebraucht, äußerlich und technisch neuwertiger Zustand. Zusammen DM 950,—
Angebote erbeten an Dr. **Heinz Bauer, 4791 Kirchborchen** über Paderborn, Tel. 0 52 51 / 2 34 66

Zu verkaufen:
BRAUN Steuergerät, Regie 501, volle Garantie, **DM 1350,—** (1698,—)
REVOX A 77 2-Spur, 4 Wochen alt, **DM 1250,—** (1631,—)
Telefon 0 28 45 / 2 82 89

HiFi-Stereo-Zubehör

Regler



liefert: FRANZ EBEN Ing.
806 DACHAU
Richard-Wagner-Straße 2
Tel. 08131 / 3537, 2037

Mono- und Stereo- L-Regler

in Aufputz-, Unterputz- und Einbauausführung,
max. 10 Watt, 8 und 16 Ohm

hifi electronic 7 Stuttgart Johannesstr. 35
Telefon 62 01 05

Elektron. Bauelemente

R. E. Deutschlaender KG
Elektrotechnische Fabrik
6924 Neckarbischofsheim
Bahnhofstraße 20
Postfach 27
Tel. 07263/811+812 (6811+6812)
Telex 07 82318

Unser Fertigungsprogramm:
Gedruckte Schaltungen und Bauelemente hierfür, u. a. Steckerleisten, Sicherungshalter, Kleinfassungen, sowie Bauelemente, Lötösen, Lötleisten, Buchsenleisten, Widerstandsplatten, Spannungswähler, Feinsicherungen, Stanz- und Spritzteile.

Kabel

MC Laborkabel mit Knüpftülle

Bisher unerreichter, sicherer Kontakt Übergangswiderstand kleiner als 0,1 m Ohm
Einfachste Verbindung von Litze und Stecker — mit oder ohne Löten
Maximale Verwendungsmöglichkeiten, minimale Abmessungen
MC-Laborstecker, MC-Knüpftülle, Speziallitze 1mm² } für Ihre eigene Meßkabelherstellung
Konfektionierte MC-Laborkabel in verschiedenen Farben und Standardlängen

MC ELECTRONIC ASSOCIATES GmbH
51 AACHEN, Bergdriesch 37
Ruf (0241) 26041/42, Telex 08-32676

Verbindungs- u. Adapterkabel
in jeder gewünschten Ausführung, preiswert und von bester Qualität
hifi electronic 7 Stuttgart Johannesstr. 35
Telefon 62 01 05

Stecker

Spezialität:
Alle Stecker, Buchsen und Einbaubuchsen der internationalen Norm in Metallausführung verchromt zu sehr günstigen Preisen
hifi electronic 7 Stuttgart Johannesstr. 35
Telefon 62 01 05

Auch Sie
haben die Möglichkeit, in der neuen Zubehörfachspalte zu werben.

High Fidelity-Kleinanzeigen

Werbung

Sie träumen von einer **Stereoanlage?**
Schreiben sie uns! Wir machen den traumhaft niedrigen Preis

Stellen Sie sich die Stereoanlage Ihrer Wahl zusammen. Wir machen Ihnen ein Angebot.

Selbstverständlich
- Fabrikverpackt
- volle Garantie
- schneller Service
- versicherter Versand

AHSTE GmbH. & Co.
HiFi Versand Abt. H
6456 Langenselbold
Gartenstraße 11



Schallplatten
Wir liefern alle in diesem Heft besprochenen Schallplatten. Außerdem das gesamte Schallplattenangebot sowie Musicasetten und bespielte Tonbänder.
D. Kretz, 75 Karlsruhe 1
Tel. 0721 / 5 56 60, Sophienstr. 179
Versand per Nachnahme, ab DM 50,— spesenfrei. Fachhändler erhalten den üblichen Rabatt · Großhandel · Versand

IHR SPEZIALIST FÜR SCHALLPLATTEN UND HIFI-STEREO-ANLAGEN



phono studio hi-fi stereo
KIEL HOLTENAUER STR. 112 RUF: 0431 / 51216 + 51217
SCHALLPLATTEN-IMPORT • VERSAND • SONDERANGEBOTE
BESCHAFFUNG JEDER LP AUS DEM AUSLAND
GERD RÖSTEL

Suchen Sie . . .
besonders preisgünstige HiFi-Geräte?
Aus Vorführbeständen hochwertige Geräte zu verkaufen (in technisch einwandfreiem Zustand).
Tonstudio Steickart
407 Rheydt, Hohlstraße 40
Telefon 0 21 66 / 45 85 43

Sonderangebote
von HiFi-Komponenten, Vorführgeräte, Ausstellungsstücke mit voller Garantie. Fordern Sie unverbindlich Sonderliste.
Edition Wecks, 33 Braunschweig, Karlstr. 18

Kaufgesuche

Suche:
Revox A 77, mit oder ohne Endstufe, Preis und Zustandsangebot erbeten.
Ing.-Büro AUDIO, 3561 Weifenbach

Revox G 36, Bj. 1965—68, Koffer, 2- oder 4-Spur. Angebote mit techn. Details an
M. Schneider, 62 Wiesbaden-D. Schönbergstr. 25

Verkauf

Verkaufe:
Tuner Braun CE 500 (Neu DM 995,—) und **Verstärker Trio-Kenwood W 81 E,** 2 x 40 Watt (Neu DM 880,—).
Beide Geräte wenig gebraucht, äußerlich und technisch neuwertiger Zustand. Zusammen DM 950,—
Angebote erbeten an Dr. **Heinz Bauer, 4791 Kirchborchen** über Paderborn, Tel. 0 52 51 / 2 34 66

Zu verkaufen:
BRAUN Steuergerät, Regie 501, volle Garantie, **DM 1350,—** (1698,—)
REVOX A 77 2-Spur, 4 Wochen alt, **DM 1250,—** (1631,—)
Telefon 0 28 45 / 2 82 89

noch Verkauf

Verkaufe:
SCOTT 312-D, Spitzentuner mit Gehäuse **DM 1200.—** (Neupreis DM 1730.—)
LENCO L-75 mit Zarge und Haube, absolut neuwertig, **DM 290.—**
SHURE V15-II (3 Std. gespielt) **DM 230.—**
1 Paar Goodmans Audiom 61 Lautspr.-Chassis, ungebraucht, à **DM 160.—**
Carlo Dambruch, 6143 Lorsch, Nibelungenstr. 35, Tel. 0 62 51 / 5 16 45

Verkaufe:
Integrierte Schaltkreise und **Bausteine für HiFi-Verstärker bis 40 Watt:** Klangregelstufen, Vorverstärker, Mischverstärker, Leistungstreiber. Spez.: Multikanalanordnungen unter Einsatz von obigen IS nach Ihren Forderungen und Wünschen.
Ing.-Büro AUDIO, 3561 Weifenbach

Verkaufe umständehalber:
2 Revox A 77 Cs 2 Spur, Nußbaumgehäuse,
Preisidee à **DM 1250,—** (1720,—),
1 Uher Royal de Luxe 2 Spur, für **DM 900,—** (1115,—), mit
Revox Boxen 4610 NN,
Preisidee **DM 1120,—** (1415,—).
Sämtliche Geräte neuwertig und in Originalverpackung.
Klaus Goll, 87 Würzburg, Bärengasse 5, Tel. 09 31 / 3 35 03

Für Liebhaber!
2 Janszen Elektrostaten, Jankit 41, 25—30 000 Hz, 50 Watt, à **DM 475,— (700,—),** zu verkaufen.
Manfred Tunkl, 69 Heidelberg, Bachstraße 20,
Telefon: HD 69, 0 62 21 / 4 16 04

Notverkauf:
1 Grundig SV 80 M, neuwertig, einwandfrei, abzugeben für ca. **DM 450,—** oder Angebot.
H. G. Huber, 587 Hemer, Hönnetalstraße 71

Verkaufe
Braun-Verstärker CSV 500,
DM 950,—
Gert Gammel, 67 Ludwigshafen, Gartenstraße 15

Lansing SE 408 SE DM 1300,—
Sony TA 1120 A DM 1250,—
TA 4300 DM 550,—
H. H. Klinger, 2819 Nordwohlde, Bucheneck 12

Acoustical-Laufwerk,
Micro **MA-88** Tonarm mit Zarge und Haube für **DM 410,—,** mit **Shure V/5 II** für **DM 630,—,** verkauft
R. Sczeck, 41 Duisburg, Ruprechtstraße 41,
Telefon 0 21 31 / 5 10 97

Zu verkaufen:
2 HECO B 250/8 Boxen, 1 DUAL 1019, neuwertig und günstig (Österreich).
Zuschr. unter Nr. HI 580 an HiFi-STEREOPHONIE

---

2 Braun Studioboxen L 80, bekannt für höchste Sauberkeit in der Wiedergabe, neuwertig, da wenig gebraucht. Verkauf privat, zu je **DM 650,—** (Neupreis je DM 1198,—).
Telefon: 0 71 41 / 3 16 29

---

2 HECO Boxen B 230/8, weiß, 4 Monate alt,
zusammen **DM 500,—, zu verkaufen.**
Scheib, 8 München 50, Andernacher Straße 25/III

Verkaufe **Thorens TD 124 II** komplett mit **Shure SM E 3012, Shure M 75 E,** Ersatznadel und Zarge.
Manfred Tunkl, 69 Heidelberg, Bachstraße 20,
Telefon: HD 69, 0 62 21 / 4 16 04

Siemens Klangmeister 90,
Rs-90 Tuner,
RV-90 Verstärker
DM 1200,— (Neuwert 1700,—).
Joachim Reinwein, 6073 Egelsbach, Dresdener Straße 11

Verkaufe **neuwertige Anlage:**
ET 20 / ES 20,
Klein und Hummel, Gerät anthrazit, evtl. mit Lautsprechern **TL 20,** gegen Höchstgebot.
R. Murken, 483 Gütersloh, Neuenkirchener Straße 12

Verkaufe
2 Heco Boxen B 250/8, Nußbaum, in einwandfreiem Zustand, original verpackt,
DM 700,— (neu DM 1165,—).
Mathias Kothen, 4154 St. Tönis, Vorster Straße 46

Verkaufe
zwei Radford-Boxen Monitor, neuwertig, **DM 1550,—**
Günter Neisen, 404 Neuss, Hochstraße 20

Stellengesuche

Namhafter Hersteller von Hi-Fi Stereo-Boxen

sucht für Deutschland und Österreich noch einige **Stützpunkthändler** sowie eingeführte **Gebietsvertreter.**
Zuschriften unter HI 581 an HiFi-STEREOPHONIE

Die Anzeigenabteilung unserer Zeitschrift
HiFi-Stereophonie
sucht für sofort eine neue
Mitarbeiterin
mit Schreibmaschinen- und Stenokenntnissen.
Kurzbewerbungen an
VERLAG G. BRAUN, 75 Karlsruhe, Postfach 1709
Kennwort HiFi-Zeitschriftenabteilung

Bestellschein für Kleinanzeigen

HiFi-Stereophonie

Verlag G. Braun · 75 Karlsruhe · Postfach 1709

Veröffentlichen Sie nachstehenden Text ☐ mal. Ohne Größenangabe wird der Text hintereinander nach effektiver Höhe abgesetzt.

Anzeigentext:

____

Preise für Kleinanzeigen:	**mm-Preis**
Verkauf, Kaufgesuche, Stellengesuche	DM 1.—
Werbung, Stellenangebote	DM 1.20
Chiffregebühr	DM 2.—

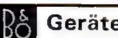
Name: ____________________

Ort: ____________________
Postleitzahl

Straße: ____________________

High Fidelity-Fachhändler

Aachen

Auch in dieser Stadt  Geräte



51 Aachen · Adalbertstr. 82





radio ring

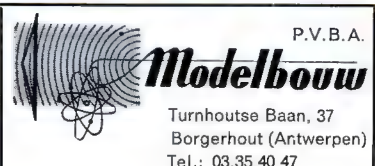
aachen

ursulinerstr. 7-9

Weltvertrieb: hifi-stat-stereo-system

Wir führen SCOTT

Antwerpen



P.V.B.A.

Modelbouw

Turnhoutse Baan, 37
Borgerhout (Antwerpen)
Tel.: 03.35 40 47

HiFi-Studio

Alle vooraanstaande merken in voorraad en aangesloten voor demonstratie.
Onze deskundige HiFi adviseurs (dhfi) bieden U, uit onze overvloedige keuze van hoogwaardige apparatuur, de installatie, persoonlijk voor U bestemd!

Bamberg

WIR BERATEN SIE RICHTIG



autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
modern eingerichtetes
HIFI-Stereo-Studio
Bamberg, Lange Str. 13, Telefon 2 21 12

Basel



Eggenberger AG
Steinentorstr. 18
Tel. 242530
HiFi

MARCEL HAEGIN
HiFi TV SHOP
Spalenring 12, Telefon 43 19 32
4000 BASEL

hi-fi gewusst wo!
Beratung und Vorführung
Hi-Fi RADIO THÜRLEMANN
Elisabethenanlage 9, Tel. 35 84 04

Berlin

Auch in dieser Stadt  Geräte

FERNSEH-BEHM
Erster anerkannter HiFi-Fachberater dhfi in Neukölln
High Fidelity-Stereo-Studio
Berlin 44, Hermannstr. 212
Telefon 62 91 00



EHG
hifi stereo studio
für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten

Alleinverkauf für
Radford · Kenwood
Sherwood
KEF · Decca · Akai

Ferner führen wir
selbstverständlich alle anderen qualitativ interessanten

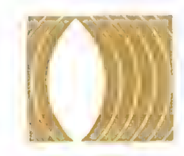
Hi-Fi Fabrikate
McIntosh · Quad · Revox
Klein + Hummel · Scott
Heco · Celestion · Dual
Thorens · PE · Lenco
Braun · Saba · Sansui
Wega · Arena · Fisher
Uher · Sony · Lansing
Dyna · Wharfedale · Cabasse


Anerkannter HIGH-FIDELITY-Fachhändler

dhfi

Elektro Handelsgesellschaft
1 Berlin-Wilmersdorf
Hohenzollerndamm 174-177
Ruf 87 03 11

1. HiFi-Stereo-Studio
RADIO BREGAS



Hifi
Stereo
Studio

Spezial-Händler
BRAUN · SABA · Telewatt · Siemens
Planung · Beratung · Verkauf
Neu: BRAUN-Stützpunkthändler für HiFi-Ela-Technik und Diskotheken
1000 Berlin 13 (Siemensstadt)
Nonnendammallee 93, Tel. 38 01 49

radio firschke
Erstes HiFi-Stereo-Studio in Berlin
1000 Berlin 62 (Schöneberg)
Hauptstr. 60/61
Tel. 71 14 69/70
Informieren Sie sich über unsere bemerkenswerte Preise für HiFi-Erzeugnisse
Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Bielefeld

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

tonbildstudio
SPEZIALHAUS FÜR HiFi-STEREOPHONIE
BIELEFELD
Feilenstraße 2 Tel. 6 56 02

Wir führen SCOTT

Bochum

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

HAMER RADIO
autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
Studio für internationales HiFi-Programm
Kompl. Diskothek-Anlagen + Mischpulte
BOCHUM, KIRCHSTRASSE 4
Telefon 676 86 / 640 44 / 625 63

Wir führen SCOTT

Bonn

Bielinsky
Zwei moderne HiFi-Studios
Ein internationales Geräteprogramm und ausgebildete Fachkräfte werden allen Ihren Wünschen gerecht.
Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi
Bonn, Aacher Straße 20—28, Tel. 58006-8

Wir führen SCOTT

High Fidelity-Fachhändler

Aachen

Auch in dieser Stadt  Geräte



51 Aachen · Adalbertstr. 82



Kapuzinergraben 2 am Theater Ruf 21041 / 42 / 43

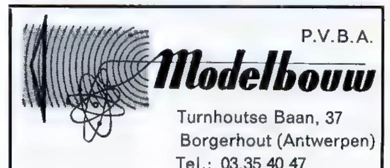


radio ring
aachen
ursulinerstr. 7-9

Weltvertrieb: hifi-stat-stereo-system

Wir führen **SCOTT**

Antwerpen



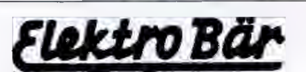
P.V.B.A.
Modelbouw
Turnhoutse Baan, 37
Borgerhout (Antwerpen)
Tel.: 03.35 40 47

HiFi-Studio

Alle vooraanstaande merken in voorraad en aangesloten voor demonstratie.
Onze deskundige HiFi adviseurs (dhfi) bieden U, uit onze overvloedige keuze van hoogwaardige apparatuur, de installatie, persoonlijk voor **U** bestemd!

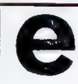
Bamberg

WIR BERATEN SIE RICHTIG



autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
modern eingerichtetes
HIFI-Stereo-Studio
Bamberg, Lange Str. 13, Telefon 2 21 12

Basel



Eggenberger AG
Steinentorstr. 18
Tel. 242530
HiFi

MARCEL HAEGIN
HiFi TV SHOP
Spalenring 12, Telefon 43 19 32
4000 BASEL

hi-fi gewusst wo!
Beratung und Vorführung
Hi-Fi RADIO THÜRLEMANN
Elisabethenanlage 9, Tel. 35 84 04

Berlin

Auch in dieser Stadt  Geräte

FERNSEH-BEHM

Erster anerkannter HiFi-Fachberater dhfi in Neukölln

High Fidelity-Stereo-Studio
Berlin 44, Hermannstr. 212
Telefon 62 91 00



EHG

hifi stereo studio

für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten

Alleinverkauf für

Radford · Kenwood
Sherwood
KEF · Decca · Akai

Ferner führen wir

selbstverständlich alle anderen qualitativ interessanten

Hi-Fi Fabrikate

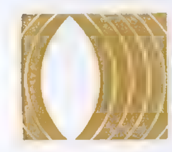
McIntosh · Quad · Revox
Klein + Hummel · Scott
Heco · Celestion · Dual
Thorens · PE · Lenco
Braun · Saba · Sansui
Wega · Arena · Fisher
Uher · Sony · Lansing
Dyna · Wharfedale · Cabasse




Elektro
Handelsgesellschaft
1 Berlin-Wilmersdorf
Hohenzollerndamm 174-177
Ruf 87 03 11

1. HiFi-Stereo-Studio

RADIO BREGAS



Hifi
Stereo
Studio

Spezial-Händler
BRAUN · SABA · Telewatt · Siemens

Planung · Beratung · Verkauf

Neu: BRAUN-Stützpunkthändler
für
HiFi-Ela-Technik und Diskotheken

1000 Berlin 13 (Siemensstadt)
Nonnendammallee 93, Tel. 38 01 49

radio firschke

Erstes HiFi-Stereo-Studio in Berlin

1000 Berlin 62
(Schöneberg)
Hauptstr. 60/61
Tel. 71 14 69/70

Informieren Sie sich über unsere bemerkenswerte Preise für HiFi-Erzeugnisse

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Bielefeld

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

tonbildstudio
SPEZIALHAUS FÜR HiFi-STEREOPHONIE
BIELEFELD
Feilenstraße 2 Tel. 6 56 02

Wir führen **SCOTT**

Bochum

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

HAMER RADIO
autorisierter HiFi - Fachhändler dhfi
Studio für internationales HiFi-Programm
Kompl. Diskothek-Anlagen + Mischpulte
BOCHUM, KIRCHSTRASSE 4
Telefon 67686 / 64044 / 62563

Wir führen **SCOTT**

Bonn

Bielinsky

Zwei moderne HiFi-Studios

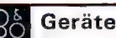
Ein internationales Geräteprogramm und ausgebildete Fachkräfte werden allen Ihren Wünschen gerecht.

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Bonn, Aacher Straße 20—28, Tel. 58006-8

Wir führen **SCOTT**

Braunschweig

Auch in dieser Stadt  Geräte

HiFi Stereo-Phonie
Anlagen und Schallplatten
Radio - Ferner, Braunschweig
Hintern Brüdern · Telefon 25387
Mitglied des dhfi

Bremen

Auch in dieser Stadt  Geräte

hifi studio bremen
Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung
RADIO RÖGER
Bahnhofstraße / Ecke Breitenweg,
Ruf 31 04 46

Wir führen **SCOTT**

Darmstadt



61 Darmstadt, Rheinstr. 5,
Telefon 06151 / 20789

Einziges Spezial-Studio mit einem **internationalen Geräteprogramm**

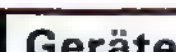
Arena · Acoustical · Thorens-Quad · McIntosh · SME · Sherwood · Servo-Sound · The Fisher · Sony · Revox · Audioson · Radford · Rogers · Kef · Decca · Akai · Shure · Goodmans · Pioneer · Kenwood · Rank Wharfedale

Braun, K + H-Telewatt, Grundig, Saba, Dual, Elac, Uher, Wega, Sennheiser etc.

SCHALLPLATTEN

Wir führen **SCOTT**

Dortmund

Auch in dieser Stadt  Geräte



Wir führen **SCOTT**

HiFi


Beratung · Planung · Montage
Fernseh · Radio · Elektro
RESCHKE
DO-Duden, Ecke Hohe Str. 21 a

Düsseldorf

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

HI-FI
studio - international
radio
brandenburger
düsseldorf, steinstr.: 27, tel.: 17149

Elpro HiFi - Center
Projektierung · Sonderanfertigung
Service · Schallplatten
Düsseldorf, Immermannstr. 11
Telefon: 35 61 33, 35 62 22
Anerkannter Fachhändler dhfi

Wir führen **SCOTT**



HiFi - CENTER
DÜSSELDORF
Verkauf von sämtlichen auf dem Markt befindlichen HiFi-Geräten und Zubehör. Daneben finden Sie eine ausgesuchte Diskothek.
4 Düsseldorf-Nord
Rather Str. 56 · Telefon 491753


KÜRTEN
Studios für
Hi-Fi-Stereotechnik
Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel. 350311

Wir führen **SCOTT**

HiFi - Stereostudio
LOOS
Beratung und Montage von Stereo-Konzertanlagen.
Spezialeinrichtungen für HiFi-Diskothekanlagen
DÜSSELDORF
Stresemannstraße 39, Tel. 36 29 70

Wir führen **SCOTT**

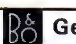
HiFi - Geräte - Stereo
Vorführung — Beratung
Installation
Zubehör
RADIO
MUTTER Meisterbetrieb
Düsseldorf, Hüttenstr. 35, Tel. 13484

RADIO SÜLZ & CO.
DÜSSELDORFS GROSSES
HI-FI-SPEZIALHAUS
INTERNATIONALE STEREO-
SCHALLPLATTEN
FLINGERSTRASSE 34
TELEFON 80531

Wir führen **SCOTT**

Haben Sie schon den **Nachtrag** zum
Deutschen High Fidelity Jahrbuch
NEUHEITEN '69?
Fragen Sie Ihren Fachhändler!

Essen

Auch in dieser Stadt  Geräte

Modernes Hi-Fi-Studio
Planung und Beratung auch in Ihrer Wohnung
Essen
Kettwigerstr. 56
Telefon 20391
Radio **FERN**

G. Schönberger
Essen, Kopstadtplatz 12 · Tel. 224043



Beratung-Planung-Service

Frankfurt

Auch in dieser Stadt  Geräte

Fachmännische Beratung und individuelle Vorführung auch zu Hause durch unsere ausgebildeten Mitarbeiter sind einmalige echte Leistungen von uns.

Eil-Service · Bester Kundendienst
Vorführungen in 3 HiFi-Studios
Anerkannter High-Fidelity-Fachhändler

Radio Diehl
Frankfurt a. M.
Zeil 85, Tel. 29 10 58 Herr Jansen
Kaiserstr. 5, Tel. 2 08 76 Herr Franke
Opernpl. 2, Tel. 287567 Herr Springmann
Musikhaus Hary, Frankfurt-Höchst

Wir führen SCOTT

Ganz Ohr
wenn es um Ihre
Hi-Fi-Stereo-Anlage
geht!



main radio
Neueröffnetes Hi-Fi-Stereostudio
in Frankfurt am Main

Das Studio der 6580 Kombinationen. Alle Spitzenfabrikate der Welt lieferbar. Durch unsere Umschaltanlage können wir mit wenigen Handgriffen Ihre Hi-Fi-Stereoanlage individuell zusammenstellen. Vollständige Anlagen von DM 735,– bis DM 15000,–. Aufstellung durch geschulte Hi-Fi-Techniker. Beratung auch in Ihrem Heim. Rufen Sie 25 10 96, 6 Frankfurt, Kaiserstraße 40, an.

Wir führen SCOTT



einziges
spezial
hi-fi-studio
in frankfurt

raum · ton · kunst
neue kräme 29
sandhofpassage
telefon 28 79 28
hi-fi-stereo-anlagen
video-anlagen
einrichtung von diskotheken
•
unserem
schallplattenrepertoire
liegen die kritiken von
hi-fi-stereophonie
fono-forum
zugrunde

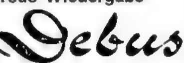
Wir führen SCOTT

RADIO DORNBUSCH

Mitglied des Deutschen HiFi-Institutes
Anerkannter HiFi-Berater
6 Frankfurt am Main 1
Eschersheimer Landstraße 267
Telefon 59 02 77 + 59 17 57

Freiburg

Auch in dieser Stadt  Geräte

HiFi - Stereotechnik für naturgetreue Wiedergabe
Klangstudio 

Aufrichtige Beratung, wohnraumgerechte Vorführung / Architektonisch und akustisch ausgewogener Einbau / Unbegrenzte Betreuung der Anlage / Ein ausgewähltes Programm.
Lansing, Janszen, KLH, Grado, Scott, Akai, Dynaco
78 Freiburg, Wasserstr. 11, nahe Siegesdenkmal / Telefon 2 64 87

Wir führen SCOTT

Der Fachhändler —
Mann Ihres
Vertrauens!

Friedrichshafen

Auch in dieser Stadt  Geräte

Musikhaus 
Spezialgeschäft
für HiFi - Stereo
Friedrichshafen, Eugenstraße 71
Tel. 41 97 / 37 39

Wir führen SCOTT

Hamburg

Auch in dieser Stadt  Geräte

deka-radio, 2 hamburg 52
waitzstraße 21, tel.: 89 33 87
Studio für
High Fidelity
beratung - einrichtung - service
Radford - Stax - Ferrograph - Sony

otto elfeldt
hamburg-rotherbaum
feldbrunnenstraße 5
telefon 41 83 83 · 41 84 00
stereo hifi anlagen

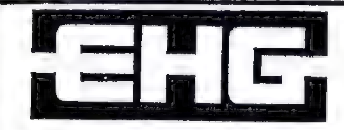
Hi-Fi
Stereo-Anlagen
Planung · Service
Eigenes Teststudio
Klang-Born
Dipl. Hi-Fi-Berater
Auch außerhalb d. Geschäftszeit nach Vereinbarung
Hamburg-Volksdorf
Claus-Ferck-Str. 8
6 03 49 39

Hannover

Auch in dieser Stadt  Geräte



Wir führen SCOTT



hifi stereo studio
für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten

Wir empfehlen
Radford · Kenwood
Sherwood
KEF · Decca · Akai

Ferner führen wir
selbstverständlich alle anderen qualitativ interessanten
Hi-Fi Fabrikate
McIntosh · Quad · Revox
Klein + Hummel · Scott
Heco · Celestion · Dual
Thorens · PE · Lenco
Braun · Saba · Sansui
Wega · Arena · Fisher
Uher · Sony · Lansing
Dyna · Wharfedale Cabasse

Anerkannter HIGH-FIDELITY-Fachhändler  dhfi

Elektro
Handelsgesellschaft
3 Hannover
Große Packhofstr. 12-13
Telefon 18415 und 18492

ELAWAT

HiFi-Studio
Anlagen nach Maß
Ingenieur-Büro für Elektroakustik
Hansjürgen Watermann, Ruf 22 555
Hannover, City-Passage am Bahnhof

Ziese & Giese, zwei junge HiFi-Fachleute, stellen ihre subtilen Erfahrungen und Kenntnisse in den Dienst Ihrer Musikliebe. Mit Enthusiasmus. So gelingt es immer wieder, höchste Ansprüche an die Klangreinheit der Musikwiedergabe mit erschwinglichen Kosten, Langlebigkeit und absoluter Betriebssicherheit zu verbinden.

Ziese & Giese beraten Sie unbeeinflußt von modischem Schnickschnack und dem Propaganda-Einfluß jener Hersteller, die viel Geld für bunte Werbung ausgeben.

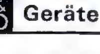
Ziese & Giese möchten ihren Ruf dadurch begründen, daß sie ausschließlich Geräte anbieten, deren technische Vollkommenheit außer Frage steht.

Damit gewährleisten **Ziese & Giese** eine zukunftssichere Anschaffung.



Ziese & Giese oHG
für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten aus Klassik und Jazz. Berliner Allee 13, Ecke Volgersweg, Telefon 2 88 88.

Heidelberg

Auch in dieser Stadt  **Geräte**



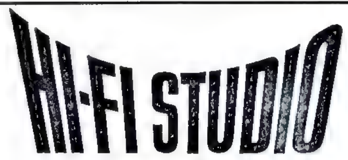


Stereo-HiFi-Anlagen
6900 Heidelberg, Brückenstraße 11

Planung, Herstellung, Service
von privaten und kommerziellen Musikanlagen und Diskotheken. Einbau an Ort und Stelle durch eigene Schreinerei.
Abteilung HiFi-Technik **PHORA**
HEIDELBERG, HAUPTSTRASSE 107/111, TEL. 2 12 11 / 2 44 36

Heilbronn





Weltspitzen-Fabrikate
in modern eingerichtetem Studio
bei fachmännischer Beratung
und vorzüglichem Service.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

FLACHSMANN
Heilbronn, Salzstr., b. d. Aukirche, Tel. 72061–63

Wir führen **SCOTT**

Karlsruhe

HIFI-CENTER
SABA · SANSUI · RADFORD
AKAI · SONY
GOODMAN
PIONEER
LENCO
FISHER
HILTON-SOUND
REVOX · JBL
WHARFEDALE
BRAUN · SHURE
KENWOOD · GRUNDIG · HECO etc.
7500 KARLSRUHE/BADEN
Karlstraße 48 · Tel. 0721/27454

Wir führen **SCOTT**



Größtes HiFi-Studio
in Karlsruhe und Mittelbaden
Karlsruhe Karlstr. 32 Telefon 2 67 22
Auch in Bretten, Pforzheim und Baden-Baden
Sorgfältige Beratung · Größte Auswahl



Exclusive Schallplatten
im Spezialgeschäft
D. Kretz
75 Karlsruhe 1
Sophienstraße 179, Telefon 07 21 / 5 56 60



STUDIO

- Fachliche Beratung
- Eigener Kundendienst
- Günstige Barpreise



E. MERKLE Nachf. Inh. P. Bitter
KARLSRUHE
YORCKSTRASSE 53a
TELEFON 50 395

Kassel

Auch in dieser Stadt  **Geräte**



HiFi-Stereo-Geräte
Lautsprecher, HiFi-Plattenspieler
Große Auswahl HiFi-Fachberater



35 Kassel, Obere Königsstraße 51

Nordhessens - HiFi - Spezialist



Wilhelmsstraße · Ruf 1 95 71-75
„Internationale Auswahl"

Kaufbeuren

Erstes HiFi-Stereo-Studio und Electronic-Zentrum in Kaufbeuren
Hochqualifizierte **Musikwiedergabe-Anlagen,** ausgewählte **Schallplatten.**
Daneben auch **Diskotheken-Anlagen** und **Mischpulte.**
Stereo-Verstärker in Studio-Qualität auch als Bausätze.
Mitglied des dhfi
Kaufbeuren, Ludwigstraße 43
Tel. 0 83 41 / 48 73

Wir führen **SCOTT**

Kiel



Auch in dieser Stadt  Geräte



international
hifi-stereo-studio

Kihr-Goebel

KIEL Ruf 47262

Wir führen SCOTT



Kleve/Ndrh.

STEREO STUDIO + ATELIER
SPEZIAL-MUSIKHAUS
Martin Trepmann
Inhaber Ing. Horst Weinhardt
KLEVE, Große Straße 57
Telefon 39 36

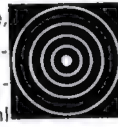
Planung, Beratung
Service, Schallplatten
Das Haus für anspruchsvolle Musikfreunde

Köln

Auch in dieser Stadt  Geräte

FREUND ACUSTIC

internationale spitzengeräte, erfahrenes fachpersonal, objektive, neutrale beratung, unübertroffene plattenauswahl



KÖLN AACHENER STR. 412 · 495007/8

hifi-stereo

große Auswahl in zwei Studios

Radio Graf

Köln · Neumarkt / Richmodstraße

Ruf: 21 71 79 · 23 10 64 · 23 22 12

Wir führen SCOTT

HIFI-STEREO
mit erstklassigem Service

INVOCARE
hifi-studio josef schordell
5 KÖLN · Mühlenbach / Ecke Malzmühle TEL. 21 27 73

Wir führen SCOTT



MARCATO HIFI
STUDIO GLOCKENGASSE
5 KÖLN · LADENSTADT
TELEFON (0221) 211818

Wir führen SCOTT



- **Führend in Europa**
- Unübertroffene Auswahl in allen Weltspitzenfabrikaten
- Höchster Gegenwert für Ihr Geld
- Fachgerechte Montage und kostenloser Service
- Holzarbeiten in eigener Schreinerwerkstatt
- Bau und Wartung von Diskotheken und ELA-Anlagen
- Vergleichende Vorführung unter Wohnraumbedingungen
- Individuelle Beratung

SATURN
Hifi-Studios
5 Köln
Hansaring 91, Telefon 52 24 77

STEREO-STUDIO
Auto-Radio-Dienst
Manfred Zenzen
5 Köln
Aachener Straße 130
Montag bis Freitag 8.00—17.30 Uhr
Tel. 51 08 64

HiFi Stereo
Musikanlagen
Wir führen Weltspitzengeräte -
Wir garantieren fachmännische
Beratung - Montage - Service
Ein Besuch in unseren
HiFi - Stereo - Studios
ist für Sie immer lohnend!
RADIOLA
Köln, Herzogstr., Tel. 21 18 15

Krefeld

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

RADIO



Neußer Str. 19,
Ecke Hansastr.
Tel. 341 01

Studios für
Stereo- und HiFi-Anlagen
Der anspruchsvolle Musikfreund findet bei uns HiFi-Anlagen der Weltspitzenklasse vorführbereit
. . . Das Fachgeschäft am Bahnhof

Wir führen SCOTT

Lahr

ARENA Lenco ADC KEF Akai
Lieferung nur an den Fachhandel
Generalvertretung für Baden-Württemberg und Saargebiet:
Horst Neugebauer KG
7630 Lahr/Schwarzwald
Hauptstraße 59
Tel. 0 78 21 / 26 80 · Telex 75 49 08

Linz

BRÄUER & WEINECK
LINZ/Donau, Spittelwiese 7
Telefon 07222/27803 und 23095
HiFi - Stereo - Studio
Weltmarkenauswahl
Anerkannter HiFi-Fachhändler dhfi

Ludwigshafen

Auch in dieser Stadt B&O Geräte



MUSIK - KNOLL
Das Zentrum für den Freund erlesener Schallplatten
Bismarckstr. 76, Tel. 51 34 56

Planung, Herstellung, Service
von privaten und kommerziellen Musikanlagen und Diskotheken.
Einbau an Ort und Stelle durch eigene Schreinerei.
Abteilung HiFi-Technik **PHORA**
LUDWIGSHAFEN, JUBILÄUMSTR. 3,
TEL. 5 38 92

Lübeck

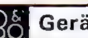


Das Fachgeschäft für Anspruchsvolle

Lübeck · Fleischhauerstraße 41 · Tel. 7 34 07

Wir führen SCOTT

Mainz

Auch in dieser Stadt  Geräte

WIR BERATEN SIE RICHTIG

Hi-Fi-Stereo-Anlagen

modern eingerichtetes Studio

BUSCH LERCH

RUF 23675 MAINZ FUSTSTR. 15

Wir führen SCOTT

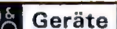
STUDIO FÜR HiFi-TECHNIK

Internationale Spitzengeräte
Unübertroffene Plattenauswahl
Erfahrenes Fachpersonal



Telefon: (0 61 31) - 2 48 06

Mannheim

Auch in dieser Stadt  Geräte



Mannheim an den Planken
Aalen, Mittelbachstraße 29
Idar-Oberstein, Hauptstraße 36
Karlsruhe in der Kaiserstraße
Ludwigshafen an der Bismarckstraße
Mainz am Theater
Landau in der Königstraße
Neustadt (Weinstr.), Kellereistr. 18
Nördlingen, Polizeigasse 10
Rüsselsheim am Bahnhof
Schwäbisch Hall am Spitalbach
Sinsheim (Elsenz), Bahnhofstraße 1
Worms, Wilhelm-Leuschner-Str. 15
Göppingen (früher Radio-Kugler)
Kehl, Hauptstraße 44

Rheinelektra

Planung, Herstellung, Service

von privaten und kommerziellen Musikanlagen und Diskotheken. Einbau an Ort und Stelle durch eigene Schreinerei.

Abteilung HiFi-Technik 

MANNHEIM, O 7,5 AN DEN PLANKEN
TEL. 2 68 44

München

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

**ARENA
LENCO
KEF
ADC**

Generalvertretung für Bayern:
**Eugen Brunen
8 München 90**
Waltramstraße 1
Tel. 08 11 / 69 45 36
und 69 68 61
Lieferung nur an den Fachhandel

elektro-egger



Komplette HiFi-Anlagen ab DM 1500.–
Sonder-Service: kostenloser HiFi-Testanschluß zu Hause.
30 000 Schallplatten; Geschenkverpackung und Versand; 10 000 Jazz-LPs, eigene Importe; monatliche Kataloge kostenlos durch „jazz by post" bei
**elektro-egger, münchen 60
gleichmannstraße 10 · telefon 88 67 11**

Wir führen SCOTT

hifi- studio hom

München 12 Bergmannstr. 35

53 38 47 / 53 18 22



Wir führen SCOTT

Blaupunkt Braun Dual Elac Grundig Perpetuum Ebner Philips Saba-Telewatt Telefunken Uher

ADC Audioson Bozak Cabasse Goodman Kelly KLH Koss Lansing Leak Lenco Mc Intosh Mikro Pickering Pioneer Quad Revox Scott Sherwood Shure Tandberg Tannoy The Fisher Thorens Trio

Die Erzeugnisse dieser Firmen sind international maßgebend für die moderne HiFi-Stereo-Technik. Der Musikfreund findet sie in reicher Auswahl bei

LINDBERG

HiFi-Studios: Sonnenstraße 15
Kaufingerstr. 8, Theatinerstr. 1

Erfahrene HiFi-Spezialisten beraten Sie u. sorgen f. fachgerechten Einbau in Ihrem Heim.

Wir führen SCOTT



München 15
Bayerstr. 25
Theatinerstr. 17
Prielmayerstr. 1
Tel.: 55 72 21

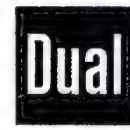
RADIO-RIM

Ihr zuverlässiger Fachmann

Radio Schütze

HiFi-Stereo-Studio
Beratung — Planung — Verkauf
8 München 15, Sonnenstraße 33
gleich am Sendlinger Torplatz, Tel. 557722

Haben Sie schon das **Deutsche High Fidelity Jahrbuch**
Es hilft Ihnen bei allen Problemen. Fragen Sie Ihren Fachhändler.



**Hi-Fi
Stereo**

Individuelle Beratung
Fachmännische Vorführung
der Dual HiFi-Componenten

**Dual Werksvertretung
Heinz Seibt · München 19
Andréestr. 5 · Tel. 5 16 42 51**

Verkauf nur über den Fachhandel

Münster

STEREOPHON
HiFi-Studio K. W. Schwerter
Elektroakustik-Ingenieur VDE AES
Geöffnet Mo.—Fr. 14—18 Uhr und Sa. 10—13 Uhr · Alter Steinweg 19 · Telefon 5 54 75

Nürnberg

Auch in dieser Stadt B&O Geräte



HIFI STUDIO SERIE

Besuchen Sie unser Vorführstudio
Wir führen die neuesten Modelle

RADIO-ADLER
Josephsplatz 8 / Tel. 20 46 27

Wir führen SCOTT

Radio-Bestle und Die Schallplatte
Nürnberg, Pfannenschmiedsgasse 12
Telefon 203644

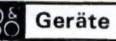
Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio



Alle führenden Fabrikate des Weltmarktes

E. GÖSSWEIN
85 NÜRNBERG · Hauptmarkt 17 · Tel. 0911/442219

RADIO-HUCK
SCHALLPLATTEN-ZENTRALE
HiFi-Stereo-Musikanlagen
85 Nürnberg, Fürther Straße 37
Telefon: 09 11/26 29 90

Anerkannter  High-Fidelity Fachhändler dhfi

Pforzheim

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

Sorgfältige Beratung und die größte Auswahl finden Sie im HiFi-Studio bei:

Radio Freytag
Pforzheim, Jägerpassage, Telefon 2 28 84



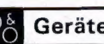
HiFi-Center Pforzheim
Leopoldpassage, Tel. 32872

Recklinghausen



HIFI-Stereo-Ton-Studio
Große Auswahl in in- und ausländischen Fabrikaten. Ständig Vorführung u. Beratung durch unsere Spezialisten.
HEINRICH FELS, Recklinghausen, Kunibertistr. 31, Ruf 2 49 26 u. 2 66 72
und Marl-Hüls, Bergstr. 22, Ruf 4 22 00

Regensburg

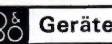
Auch in dieser Stadt  Geräte

HiFi-Stereo
Individuelle Planung, Beratung, Montage und Lieferung von sämtlichen Weltspitzenfabrikaten



Wir führen SCOTT

Rheydt

Auch in dieser Stadt  Geräte

hifi-studio rheydt
GOTTSCHALK
limitenstraße gegenüber atlantis
ständig 20 anlagen vorführbereit

Wir führen SCOTT

Saarbrücken

Otto Braun
High Fidelity-Studio
Saarbrücken 1 · Nußbergstraße 7
Telefon 2 82 54

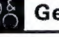
Schweinfurt

Auch in dieser Stadt  Geräte



Spezialstudio
Radio **Beuschlein**
SCHWEINFURT, Markt 27, Tel. 2 18 33

Stuttgart

Auch in dieser Stadt  Geräte

hifi-studio hans baumann
7 stuttgart · telefon 23 33 51 / 52
heusteigstraße 15a

HIFI Stereo
— in Stuttgart führt der direkte Weg zu Barth, wenn Sie unter einer Auswahl wählen wollen, die nirgendwo größer ist. Neben den führenden deutschen Herstellern sind selbstverständlich auch alle internationalen Spitzenfabrikate ständig vorführbereit: Braun, MacIntosh, Goodmans, Kenwood, Thorens ... und ... und ... und. Ebenfalls selbstverständlich: Beratung und Einbau erfolgt durch erfahrene HiFi-Spezialisten.

BARTH
Stuttgart W, Rotebühlplatz 23
Ludwigsburg, Solitudestr. 3
Radio Musik-Haus

Wir führen SCOTT

Alle namhaften deutschen und ausländischen High-Fidelity-Anlagen

äußerst preiswert !





Stuttgart-M am Charlottenplatz (Holzstr. 19)
In Böblingen: RADIO WALZ

Wir führen SCOTT

Tübingen

Fachgeschäft für HiFi-Stereophonie
Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken

HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost
7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 2 67 50

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Wir führen SCOTT

Wien

THE VIENNA HIGH FIDELITY & STEREO COMP.
1070 WIEN, BURGGASSE 114,
TEL. 93 83 58
Stereoschallplatten, bespielte Tonbänder
Sämtliche HiFi-Weltmarken

Wenn Sie höchste Ansprüche stellen und Ihre Ohren sehr verwöhnt sind, dann wird Ihnen eine Beratung im HiFi-Studio

Hans Lurf

1010 Wien I, Reichsratstr. 17
Telefon 42 72 69

echten Nutzen bringen.
Alleinimporteur für: Cabasse, Lowther, Pioneer, Quad, Scott, Shure, SME, Thorens, University und Wharfedale.
Daneben nahezu alle führenden Fabrikate.

Schallplatten-Wiege

das Stereo-Fachgeschäft
für verwöhnte Kunden
Inh. Eldon W. Walli
Ladenstr. Wien 1, Graben 29a,
Tel. 52 32 53, 52 64 51
Anerkannter Fachhändler dhfi



Wiesbaden

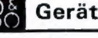
Auch in dieser Stadt  Geräte



Anerkannter HiFi-Fachhändler



Würzburg

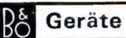
Auch in dieser Stadt  Geräte

HiFi STEREO studio

Beratung, Planung, Einbau von HiFi-Stereo-Anlagen und HiFi-Diskotheken durch unsere erfahrenen HiFi-Spezialisten!

RADIO WELS
Sanderstraße 2 Ruf 5 34 41

Wuppertal

Auch in dieser Stadt  Geräte

FRANZEN
HI-FI-STEREOPHONIE
PLANUNG · BERATUNG · SERVICE
WUPPERTAL – ELBERFELD
KASINOSTR.30 TEL.0212l/447779

ELAC
FISHER

Unsere Werksvertretungen beraten Sie ausführlich in allen Fragen der HiFi-Technik und führen Ihnen unverbindlich unsere neuesten Modelle vor.

BERLIN

Fa. Hans Bergner
1 Berlin 12, Uhlandstr. 122
Tel. 87 01 81

DÜSSELDORF

ELECTROACUSTIC GMBH
Büro Düsseldorf
4 Düsseldorf, Sonnenstr. 38—40
Tel. 78 38 31/32

FRANKFURT

Fa. Kurt Scholze
6 Frankfurt, Martin-May-Str. 7
Tel. 61 10 66

HAMBURG

Fa. Egon Holm
2 Hamburg 26, Luisenweg 97
Tel. 21 20 71

HANNOVER

Fa. Ulrich Otto
3 Hannover-Linden, Jacobstr. 6
Tel. 44 52 12

KOBLENZ

Fa. Heinz de Couet
54 Koblenz, Kurfürstenstr. 71
Tel. 3 12 38

MÜNCHEN

Fa. Ing. Fritz Wachter
8 München 15, Schillerstr. 36
Tel. 55 26 39

NÜRNBERG

Fa. Dr. Kittler
85 Nürnberg, Okenstr. 21
Tel. 44 37 61

Verkauf nur über den Fachhandel

GRUNDIG

HiFi-Studio-Serie

Vorführung der neuesten Modelle. Ausführliche Beratung bei allen GRUNDIG Niederlassungen und Werksvertretungen.

Berlin



Werksvertretung
Gerhard Bree
Kaiserdamm 87

Dortmund

Verkaufs-GmbH.
Hamburger Str. 110

Düsseldorf

Verkaufs-GmbH.
Kölner Landstr. 30

Frankfurt/Main

Verkaufs-GmbH.
Kleyerstraße 45

Hamburg



Werksvertretung
Weide & Co.
Grossmannstraße 129

Hannover



Verkaufs-GmbH.
Schöneworth 7

Köln



Verkaufs-GmbH.
Widdersdorfer Straße 188a

Mannheim



Verkaufs-GmbH.
Rheintalbahnstr. 47

München



Verkaufs-GmbH.
Tegernseer Landstraße 146

Nürnberg



Verkaufs-GmbH.
Schloßstraße 62—64

Schwenningen



Werksvertretung
Karl Manger GmbH.
Karlstraße 109

Stuttgart-N

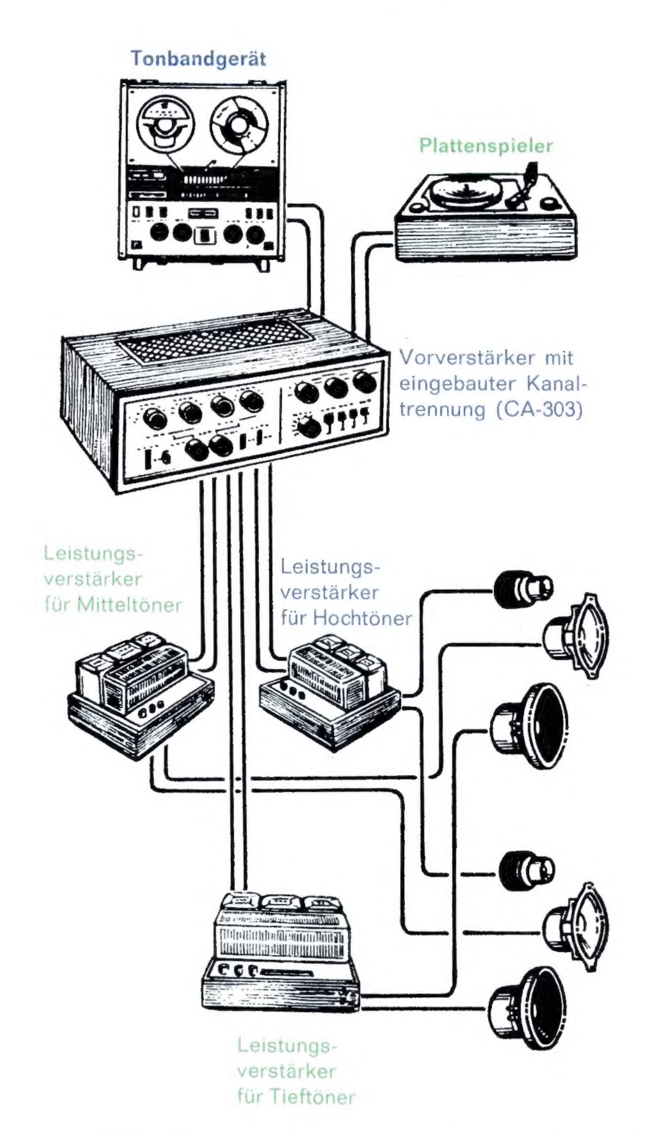


Werksvertretung
Hellmut Deiss GmbH.
Kronenstraße 34

Verkauf nur über den Fachhandel

Der Audiophile, er kennt alles, hat alles schon einmal gehört und besitzt selbst die beste Anlage, die es gibt. Kann ihn überhaupt noch etwas reizen? Ganz bestimmt — das Sansui Tri-Amp System.

Was hat es damit auf sich? Einfach gesagt: es geht um das Prinzip, jeden Teil des Klangspektrums mit einem eigenen Verstärker zu versehen. In den konventionellen 3-Wege-Lautsprechersystemen gibt es separate Lautsprecher für tiefe, mittlere und hohe Töne. Die Frequenzweiche, die den Klang in diese drei Bereiche aufteilt, befindet sich im Lautsprecher selbst. Beim Sansui-Tri-Amp-System handelt es sich jedoch um elektronische Frequenzweichen, die sich jetzt im Vorverstärker befinden. Ergebnis: das Klangsignal, bereits in hohe, mittlere und tiefe Töne aufgeteilt, wird den voneinander getrennten Leistungsverstärkern zugeführt und einzeln verstärkt.



Das Herauslösen der Frequenzweiche aus dem Lautsprecher hat mehrere Vorteile. Eine wesentlich klarere Trennung der einzelnen Frequenzen ist möglich, wenn sie im Vorverstärker mit einem niedrig pegeligen Signal erfolgt. Die Phasen-Verzerrung ist geringer, und die Kontroll- bzw. Dämpfungsfunktion des Leistungsverstärkers wird stark verbessert, da der konventionelle Widerstand der Frequenzweiche, normalerweise zwischen Verstärker und Lautsprecher, vollkommen ausgeschaltet wird. Ergebnis: ein reiner, klarer und transparenter Klang, besonders in den Bässen.

Mit einer elektronischen Frequenzweiche können Sie Verstärker und Lautsprecher so regulieren, daß sie innerhalb der gewünschten Frequenzen mit höchster Leistungsfähigkeit arbeiten. Typische Crossover-Frequenzen sind 500 Hz zwischen Tief- und Mitteltönern und 3400 Hz zwischen Mittel- und Hochtönern. Beim Sansui CA-303 Vorverstärker können die elektronischen Frequenzweichen ganz einfach durch Herausnahme des steckbaren Schaltkreises und Einsetzen eines anderen verändert werden. Ein Satz von zehn steckbaren elektronischen Frequenzweichen wird diesem speziellen 3-Weg-Verstärker mitgeliefert, so daß Sie die Ihrer Situation angepaßten Crossover-Frequenzen wählen können.

Den Technikern, die dieses System entwickelt haben, ist es nie in den Sinn gekommen, Platz zu sparen. Wichtig war einzig und allein die Tatsache, die besten HiFi-Bausteine zu schaffen, gleich in welcher Größe.

Die Vorverstärker sind mit Transistoren bestückt, die Leistungsverstärker mit Röhren. Großformatige Umspanner auf jedem Chassis geben dem Schaltkreis eine erstaunliche Stabilität.

Sind Sie der abgeklärte Audiophile, den nichts mehr in Erstaunen versetzen kann? Lassen Sie es uns einmal versuchen mit dem Tri-Amp-System. Sie werden sich wundern, wie erstaunt Sie sein werden.



Senden Sie bitte den nebenstehenden Kupon ein, und Sie erhalten weitere Informationen von

COMPO Hi-Fi GmbH

6 Frankfurt am Main
Reuterweg 65

Name ....

Ort ....

Straße ....

Thorens High Fidelity – ohne Umweg zur originalgetreuen Wiedergabe



Seit mehr als 80 Jahren setzt Thorens Maßstäbe für Zuverlässigkeit und Präzision. Der TD 125 repräsentiert Technik und Stil der 70er Jahre: elektronische Steuerung, extrem flache Bauweise, frei von modischem Blendwerk. Wählen Sie den geraden Weg! Entscheiden Sie sich schon jetzt für den Plattenspieler, den Musikkenner als das Nonplusultra anstreben. Information, auch über das internationale Thorens Programm, bei Ihrem HiFi-Spezialisten oder bei Paillard Bolex GmbH, Abt. TS, 8 München 23, Postfach 1037.

THORENS
High Fidelity Geräte von Weltruf